



تنشر ( الآداب الأجنبية ) في هذا العدد ملفاً للابحاث النظرية التي قدمت في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ( جامعة دمشق ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ م ) ، وبذلك تكون دوريات القطر العربي السوري قد استوعبت حصيلة هذا المؤتمر التي أنت غنية كماً وكيفاً وعرّفت الجمهور المثقف بجوانب من نشاط الباحثين العرب في مجال الأدب المقارن ، كما عرّفت المقارن العربي بزميله في الاختصاص وبيئاته ، وهذا التعرف أصبح الآن - من خلال الوضع المتردي لحركة السلعة الأدبية العربية - مطلباً ضرورياً بدونهُ لا يمكن الحديث عن ملاح ثقافة عربية مشتركة ، ووظيفة أساسية من وظائف المؤتمرات العربية المتخصصة وغير المتخصصة ، لأنه لولا هذه المؤتمرات لظل كل باحث عربي في جهل شبه تام بما ينتجه الباحث الآخر .

على أية حال لم تكن هذه هي الفضيلة الوحيدة للمؤتمر العربي الثاني للأدب المقارن ، ولما كان غير ممكن نشر حصيلته في دورية واحدة ، فقد جرى تقاسم نشر المادة فاخترت المعرفة بنشر الدراسات المتعلقة بالشعر ( ع ٢٩٥ ، س ٢٥ ، أيلول ١٩٨٦ ) ، ونشرت الموقف الأدبي عدداً من الدراسات المعنية

بالنشر (ع ١٨٦ ، س ١٦ ، تشرين الأول ١٩٨٦ ) ، وقيمت المقالات النظرية ، أي التي تبحث في نظرية الأدب المقارن ومنهجيته وتنتظر لبعض جوانبه ، لهذا العدد من الآداب الأجنبية . ومن المأمول أن تظهر وقائع المؤتمر كاملة خلال العام ١٩٨٧ في مجلدين اثنين .

وقد عنيت كذلك مجلة جامعة دمشق بنشر تقرير كامل عن المؤتمر ، كما أن مجلة دراسات اشتراكية نشرت حواراً علمياً موسعاً حول المؤتمر\* . فإذا أضفنا إلى ذلك ما نشرته الأسبوع الأدبي والبعث وبعض الصحف الأخرى نستطيع القول إن عملة النشر الثقافي أدت وظيفة اتصالية ممتازة بين المؤتمر ووجهة المثقفين والدارسين ، وحملت قضية الأدب المقارن إلى مختلف زوايا الحركة الثقافية في القطر . ومن المأمول أن يثير هذا الأمر نقاشات مثرية تتجاوز بعض ردود الفعل التي صدرت في أعقاب المؤتمر من مواقع مستخفة بالتخصص والتحصيل العلمي ، أو طامحة بالحصول على كل الأجوبة في وقت واحد .

و ( الآداب الأجنبية ) ، إن تستأثر بالأبحاث النظرية للأدب المقارن ، تكون في قلب رسالتها إلى القارئ العربي ، لأن وعي هذه الأبحاث ومثيلاتها كفيل أن يضع ما تنشره المجلة من مترجمات أجنبية في إطاره الوظيفي الصحيح ، بحيث يساعد القارئ ، بالإضافة إلى ما يتحصل له من متعة ، على فهم أفضل للظاهرة الأدبية وإدراك لموقع الأدب العربي من الآداب العالمية وصلته بهذه الآداب . وإذا كان التحديد المقبول من الجميع لوظيفة الأدب المقارن بأنها دراسة الأدب خارج حدوده الجغرافية واللغوية والقومية والمعرفية ، فإن ما تفعله الآداب الأجنبية يصب في هذه المغامرة المتجاوزة للحدود

المختلفة . وإن التعرّف إلى آداب العالم هو شرط لازم لأي وعي مقارني .  
وتظل مراهنه (الأدب الأجنبية ) مثل مراهنه ( الأدب المقارن ) سباقاً إلى وعي  
الأخر والمختلف ، في طريق السعي الملح للتوصل إلى نظرة إنسانية شاملة  
للظاهرة الأدبية .

تشرين الأول ١٩٨٦

د. حسام الخطيب



---

(●) دراسات اشتراكية آب ١٩٨٦ ، ( ملف حول مؤتمر الأدب المقارن ،

ص ص ١٨٨ - ٢١٧



١ - وقائع المؤتمر :

عقد المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، بدعوة من جامعة دمشق ، في رحاب كلية الآداب من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ ، وتولت التحضير للمؤتمر لجنة تنظيمية تمثلت فيها أقسام اللغات العربية والإنكليزية والفرنسية في الجامعات السورية .

وقد خصص يوم التاسع من تموز لزيارة حلب وعقدت جلسة علمية مصغرة مساء التاسع من تموز شارك فيها أساتذة كلية الآداب وطلبة الكلية ، كما قامت الوفود بزيارة مدينة القنيطرة المحررة . ظهر يوم الثلاثاء الثامن من تموز .

وخلال عودة الوفود من زيارة حلب جرى التوقف في مدينة حماة ، وتناول أعضاء المؤتمر الغداء على مائدة المحافظ ثم قاموا ، يرافقههم المحافظ ، بجولة في أفيامية وأرجاء حماة الأخرى ، وقد كانت هذه الجولة خير وداع لأعضاء المؤتمر .

عقد المؤتمر برعاية الدكتور محمد زياد الشويكي ، رئيس جامعة دمشق ، وأقيمت جلسة الافتتاح على مدرج جامعة دمشق ، واستمرت مداوالات اليوم



الأول في مدرج الجامعة وانتقل المؤتمر خلال اليومين التاليين إلى مكتبة الأسد الوطنية .

تكلم في حفل الافتتاح ( وفقاً لترتيب الكلمات ) :

- د . حسام الخطيب . رئيس اللجنة التنظيمية .
- د . عبد المجيد حنون . الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن .
- د . محمد زياد الشويكي . رئيس جامعة دمشق ، راعي المؤتمر .
- د . دوي فوكيما . رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن .

عقد المؤتمر جلسته الأولى عقب جلسة الافتتاح وانتخب الدكتور حسام الخطيب بالإجماع رئيساً للمؤتمر ، ثم استمرت الجلسات العلمية وفق البرنامج المرفق وتم التقيد ببند البرنامج . وقد تألف مكتب المؤتمر من السادة :

الاستاذ عبد المجيد حنون ، الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن .

- الدكتور حامد خليل ، عميد كلية الآداب ، جامعة دمشق .

- الدكتور عمر موسى باشا ، رئيس قسم اللغة العربية - كلية الآداب ،

جامعة دمشق .

## ٢ - المشاركون :

وجهت الدعوة إلى جميع الجامعات العربية وإلى عدد من الباحثين الكبار من عرب وأجانب . بعض الجامعات العربية لم ترسل أي جواب وكانت

أكثر الجامعات حماسة للمشاركة جامعات الأردن والجزائر .

وأبدي عدد كبير من الباحثين العرب الرغبة في المشاركة ولكن ظروف الاتصال والسفر لم تسمح بمشاركتهم وبالنتيجة حضر أساتذة مختصون من الجامعات التالية :

الكويت	١	
الأردن	٨	( من جامعتي اليرموك والأردنية )
الجزائر	٥	( من جامعات الجزائر ووهران وقسنطينة وعنابة )
السودان	١	
مصر	٢	( من جامعة القاهرة )
العراق	٢	( من جامعة بغداد )
السعودية	١	( من جامعة الرياض أستاذ سوري ، وقد اعتذر المرشح السعودي في اللحظة الأخيرة )

٢٠

+ ٣ أرسلوا بحوثاً ولم يحضروا

١١ جامعة دمشق

٢ جامعة حلب

٢ جامعة تشرين

١٥

أجانب :

د . دوي فوكيا ١ رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن

د . جون ايركسون ١ أستاذ في جامعة لوزيانا ورئيس تحرير مجلة  
الأدب المقارن بالفرنسية في أميركا

د . مايكل ضاهر ١ أميركي ومعار إلى جامعة دمشق

وأرسل كل من أندريه لوفيفر ، ( بلجيكا ) وج . د . بون ( بريطانيا )  
ود . ن . وسيم ( الهند ) بحوثهم ولم يتمكنوا من الحضور .

رسائل التأييد :

معظم الذين لم يتمكنوا من الحضور أرسلوا ، إما بحثاً أو رسائل تأييد ،  
وهذه ظاهرة إيجابية جداً . وأهم رسالة وردت إلى المؤتمر هي رسالة الباحث

الأميركي العالمي هـ . هـ . رماك ، رئيس لجنة التنسيق في الرابطة الدولية  
للأدب المقارن ، وقد ضمنها بياناً منهجياً حول الأدب المقارن .

وهناك رسالة رسمية من ألرش فايسستين ، أمين سر الرابطة الدولية  
للأدب المقارن وهو أصلاً غير مدعو للمؤتمر ولكنه اغتنم الفرصة لإظهار عواطفه  
الطيبة وللتنكير عن تمنيات الرابطة الدولية بنجاح المؤتمر ، وهناك رسالة تأييد  
أخرى من جيورجي فايدا ، الرئيس السابق للرابطة الدولية للأدب المقارن  
الذي بذل جهداً للمجيء ولكن مسألة البطاقة عوقته .

كما أن الباحث البلجيكي هنري لوفيفر أرسل بحثاً عميقاً حول  
( القصيدة العربية المفقودة ) ، واعتذر عن المجيء في اللحظة الأخيرة ، بسبب  
وفاة والدته - من الباحثين العرب الذين أرسلوا رسائل مشاركة وتعاطف :

- ١ - الدكتور ناصر الدين الأسد ، وزير التعليم العالي في الأردن
- ٢ - الدكتور عيد دحيات ، وزير الشباب في الأردن
- ٣ - الدكتور عبد العزيز المقالح ، مدير جامعة صنعاء
- ٤ - الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا ، الباحث والروائي الفلسطيني الشهير

( بغداد )

موضوعات المؤتمر :

روعي عند وضع محاور عمل المؤتمر الجمع بين الناحيتين النظرية  
والتطبيقية ، وربط كل ما يقال في هاتين الناحيتين بالوضع الخاص للأدب  
العربي الحديث ومتطلباته المستقبلية .

ولكن أعطيت الأبحاث التطبيقية فرصة أوسع للدخول في ظاهرة العلاقات التاريخية للأدب العربي ، وذلك رغبة في تشجيع تناول هذا الموضوع من خلال منظور مقارني ، وفيما يلي جدول محاور المؤتمر :

### الموضوع المركزي :

مجالات الأدب المقارن عند العرب نظرية وتطبيقاً .

### أولاً : الأدب العربي المقارن :

- أ - واقع الدراسات القانونية في الأدب العربي الحديث .
- ب - ملامح الدراسات المقارنة في الأدب العربي القديم .
- ج - دور الأدب المقارن في إغناء تجربة الأدب العربي المعاصر .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### ثانياً : الأدب العربي المقارن والعالم :

- أ - هل هناك جوانب مميزة لدراسة الأدب المقارن في المنطقة العربية ؟
- ب - الإسهام العربي الممكن في نظرية الأدب المقارن وبلورة حدوده ومناهجه .
- ج - علاقة الأدب العربي المقارن بالأدب المقارن في العالم .

### ثالثاً : محور تطبيقي :

الأدب العربي في علاقته مع الآداب الأخرى

وقد جرت في المؤتمر مناقشة هذه البنود من خلال برنامج علمي روعي فيه

تجميع الأبحاث المتجانسة في جلسات مشتركة ، وأعطيت للجمهور فرصة كافية لإبداء الآراء والتعليقات .

### - أهمية المؤتمر -

وفي تقييمنا للحصيلة النهائية للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار الحقائق التالية :

١ - عقد المؤتمر الأول عام ١٩٨٤ بدعوة من جامعة عنابة في الجزائر . وقد أتى هذا المؤتمر لاحقاً للملتقى التحضيري دعت إليه الجامعة نفسها قبل ذلك بسنة ( أيار ١٩٨٣ ) وهذا يعني أن المبادرة أتت أصلاً من جامعة عنابة التي سجلت لنفسها هذه النقطة المضيئة في تاريخ الأدب العربي المعاصر ، على الرغم من أنها ليست أقدم جامعات الوطن العربي ولا أكبرها ولا أغناها .

٢ - تمثل الدور الريادي التاريخي للمؤتمرين التحضيري والأول في تأكيد عدد من الحقائق ، أهمها وجود مجموعة من الباحثين المقارنين العرب تتلمس الطريق لبلورة عمل مشترك يكون له تأثير في مسيرة الأدب العربي الحديث ، وكذلك وجود اقتناع شبه شامل لدى دارسي الأدب العربي بضرورة إدخال المناهج المقارنة في دراسة الأدب العربي ونقده ، وكذلك وجود إمكانية لجمع الجهود المقارنة العربية في تنظيم مشترك .

وهكذا تأسست الرابطة العربية للأدب المقارن عند اختتام أعمال المؤتمر الأول ، ووضح من المناقشات التي دارت آنئذ أن مشروع الأدب العربي المقارن

بلغ مرحلة من النضج تستوجب انتظام عقد مؤتمراته مرة كل سنتين . وفي ذلك المؤتمر تقبل المشاركون دعوة جامعة دمشق لعقد المؤتمر الثاني في رحابها وأبدوا أملهم في أن يكون المؤتمر الثاني انطلاقة علمية للأدب العربي المقارن وفرصة لإشهار الرابطة العربية للأدب المقارن وتوسيع المشاركة فيها .

٣ - على أنه من الضروري أن يؤخذ الحديث عن تطور الأدب العربي المقارن من خلال مفهوم نسبي وذلك أن الدراسات المقارنة العربية ما زالت في مرحلة مبتدئة ، وما زالت مناهجها غائمة ، وما زالت حدود تخصص باحثيها متداخلة تداخلاً شديداً يسمح لكل باحث أدبي بأن يصنف نفسه في هذا الحقل . ومثل هذه الحساسية ظاهرة مشكورة بالطبع ، ولكنها ، مع الأسف ، لا تساعد على بلورة منهجية متماسكة للأدب العربي المقارن .

وفي خلال التحضير للمؤتمر الثاني للأدب العربي المقارن ، لمست اللجنة التنظيمية جانبي هذه الظاهرة ذات الحدين ، فمن جهة كانت الحساسية للمؤتمر مشجعة جداً ، ولكن من جهة ثانية كانت بعض الأبحاث التي عرضت على اللجنة خالية من أي حس مقارني . مما اضطر رئيس اللجنة التنظيمية إلى الاتصال الشخصي ببعض الباحثين والاتفاق معهم على تطبيق شرط الحد الأدنى من المنهجية المقارنة . وأنت استجابة كثير من الزملاء دليلاً على تطور شديد في احترام الروح العلمي لدى الباحثين العرب .

٤ - ما زال البحث المقارني العربي حبيس الجامعات ، التي هي أيضاً غير عريقة في هذا الميدان . ولعل كثيرين لا يعرفون مثلاً أنه أمكن إدخال الأدب المقارن في مناهج قسم اللغة العربية بجامعة دمشق عام ١٩٧٣ فقط .

وإن قسم اللغة الإنكليزية في هذه الجامعة لم يدخل مقررأ بهذا الاسم إلا مجدداً . وكذلك شأن قسم اللغة الفرنسية . أما خارج الجامعات فيندر أن نجد أبحاثاً مقارنة جادة . وهذا الوضع شبيه بما يجري في العالم تقريباً . وسبب ذلك أن البحث المقارني ذو طبيعة جماعية تساندية ، وهو مكلف أيضاً من ناحية الجهد العلمي والتسهيلات المطلوبة ، مما يجعل الجامعات بالضرورة تلجأ طبيعياً له .

ومن هنا أتى المؤتمر العربي الثاني جامعياً وبيادارة وإشراف جامعيين ، ولم يكن تجمعاً للأدباء والشعراء كما تصوره بعض المعلقين الصحفيين .

وإذاً ، في وسط غياب منهجية مقارنة عربية وغياب تقليد بحثي ، وغموض الحقل التخصصي ، وضعف التسهيلات العلمية والتنظيمية ، عقد المؤتمر الثاني في رحاب جامعة دمشق من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ . والآن بعد مضي فترة زمنية كافية منذ انتهاء المؤتمر يستطيع المرء ، من خلال التحليلات التي كتبت ، والمقابلات التي أذيعت ، والرسائل التي وردت من أعضاء المؤتمر ، والصدى الإعلامي الثقافي الذي أعقبه أن يؤكد أن هذا المؤتمر أتى أشبه بنقلة نوعية في حياة الأدب العربي المقارن وأصبح صُوةً ( أي علامة تخوم ) في تاريخ البحث الأدب المعاصر ، وليس في إمكان أي باحث في تاريخ الأدب العربي في المستقبل أن يقفز فوقه . وفيما يلي المسوَّغات التي تدفعني لإطلاق مثل هذا الحكم غير المتحفظ :

أ - إن مجرد تحقق عقد هذا المؤتمر النوعي المتخصص يُعدُّ بحد ذاته خطوة مهمة إلى الأمام . وقد عبرَ عن ذلك جميع المقارنين العرب والأجانب الذين



اتصلت بهم اللجنة التنظيمية . وفي العالم الآن روابط للأدب المقارن أقدم عهداً : أوسع عضوية وأغنى مادياً وعلمياً من الروابط الغربية الناشئة ( بل الطفلة ) الفقيرة التي تتلمس طريقها وسط صعوبات متنوعة ولم تستطع أكثر هذه الروابط أن تعقد مثل مؤتمري عناية ودمشق .

إن المؤتمرات تحتاج إلى مال وتنظيم ورعاية وسوية علمية وليست مجرد دعوة أناس من هنا وهناك . وإن عقد المؤتمر الثاني في دمشق ، وفي منأى عن تظاهرات المبالاة السياسية وفي إطار علمي أدبي خالص ، كان انتصاراً للرابطة العربية ولقضية الأدب المقارن مثلما هو انتصار لمستوى الوعي العلمي والفكري والأكاديمي الذي بلغته سورية المعاصرة .

وهذا هو انطباع جميع المشاركين في المؤتمر من خارج سورية . كما أن اهتمام الإذاعة والتلفزة وبعض الصحف بهذا النوع من النشاط الثقافي المتخصص حل دليلاً جديداً على مستوى الوعي الجماهيري المرتفع حتى أنه يمكن القول أن قضية الأدب المقارن أصبحت مطروحة على جبهة القراء والمثقفين ورجل الشارع المتعلم . وهو إنجاز لا يستهان به .

ب - من حيث المبدأ حقق المؤتمر تعاوناً بين الجامعات العربية السورية ، كما حقق ربحاً للمرة الأولى تعاوناً علمياً قوياً بين أقسام اللغات العربية والفرنسية والإنكليزية ، في الجامعات العربية ، مما يفسح المجال أمام سد ثغرة كبيرة في الدراسات الأدبية العربية الحديثة التي كانت تشكو دائماً من انقطاع الصلة بين الأقسام .

ج - سجل المؤتمر ظاهرة علمية رائعة هي أن عدد البحوث التي قدمت

إليه فاق عدد الباحثين ، إذ أن بعض الباحثين لم يتمكنوا من القدوم إلى دمشق ( بالدرجة الأولى لعدم توفر بطاقات سفر ) فأرسلوا بحوثهم .

وقد أتت البحوث متنوعة وشملت النواحي المختلفة التي يعنى بها الأدب المقارن وقد قدمها أساتذة من عدة جامعات عربية .

د - ساد المؤتمر جو علمي رفيع ، وخلال ثلاثة أيام دارت مناقشات جادة . وعلى الرغم من بروز وجهات نظر مختلفة ومتصارعة أحياناً ، فإن معظم المناقشين سلكوا السبيل العلمي . إن الأدب المقارن بطبيعة تنوع اهتماماته وتضارب اتجاهاته المنهجية هو أقرب إلى أن يكون فن المختلف لا المؤتلف ، ومع ذلك ، كانت روح الحوار في المؤتمر مقبولة ، ولم تؤدّ إلى مشاحنات كتلك التي اعتدنا أن نشهدها في المؤتمرات التي تتصارع فيها الاتجاهات الأيديولوجية ، ولكن هناك سلبية لا بد من ذكرها في هذا المجال وهي أن نسبة الحضور كانت أقل من المتوقع . وصحيح أن الذين حضروا المؤتمر كانوا هم أهل الاختصاص ولكن صحيح أيضاً أن المؤتمر كان ينبغي أن يجتذب عدداً أكبر من المستمعين والمشاركين .

هـ - في تعليقه على الحصيلة النهائية : للمؤتمر كتب لي الأستاذ دوي فوكيا ما يلي : « نجح المؤتمر نجاحاً عظيماً ، فكرياً واجتماعياً على حد سواء . واعتقد أن الأدب المقارن ودراسة الأدب بوجه عام كسبا كثيراً في العالم العربي بفضل جهودكم الناجحة لجمع هذا العدد الكبير من الناس من حوالي عشرة بلدان مختلفة . فالآن هناك أساس يمكن الانطلاق منه لاتخاذ خطوات أكثر تقدماً وكانت الموضوعات التي أثّرت ونوقشت شديدة التنوع . وقد جرى

تفحص المسائل المطروحة ومناقشتها في جو منظم وبروح طيبة ، مثل مسائل التأثير ، والاستقبال والمركزية الأوروبية ، ودراسة هجرة الأجناس الأدبية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية والشعر .

وقد اتصل بي كثيرون وطلبوا أن يكونوا أعضاء في الرابطة الدولية للأدب المقارن ، وهذا يدل على أن فكرة الأدب العام والمقارن قد انطلقت ، ومرة ثانية بفضل مبادرتكم وجهودكم . . . .

من رسالة بتاريخ ١١ تموز ١٩٨٦

وبالطبع ، ليس كلام فوكيما قاطعاً ولا جامعاً ، ولكن هذا الرجل معروف في أوساط المقارنين الدولية بدقته واستقامته وعلميته . وأهم ما حدده هنا هو أن المؤتمر نشر الوعي المقارني في أوساط الباحثين العرب وشكل أساساً للانطلاق إلى خطوات أكثر تخصصاً وتميزاً . وهذه هي الصيغ التي يمكن استعمالها لدى تقييم المؤتمرات .

وبالمناسبة كان المؤتمر الثاني عربياً ( لا دولياً ) ، وقد دعي إليه ممثلون لمؤسسات ذات علاقة وعدد من الباحثين البارزين في حقل الأدب المقارن ، وعلى الرغم من المساعي المتكررة لم يكن ممكناً استقدام جميع المدعوين ، لأسباب فوق إرادة اللجنة التنظيمية ، وعلى أي حال لم يكن هناك أي نوع من أنواع التمثيل العام للدول والمناطق .

## حول مناقشات المؤتمر وقضية الأدب المقارن

تختلف التفسيرات النظرية للأدب المقارن اختلافاً شديداً ، وحتى الآن يعد البحث المقارني علماً باحثاً عن هويته في وسط منازعات نظرية وأيديولوجية ومنهجية شديدة . ولكن هناك حقيقتين رئيسيتين قلما يتطرق إليهما الخلاف ، وهما :

١ - إن الأدب المقارن نسق معرفي يدخل في باب الإنسانيات فهو علم مثلما أن التاريخ علم ، ومناهجه وطرائقه هي بالضرورة طرائق العلم ومناهجه ولا سيما من حيث الدقة والموضوعية والالتزام بالحقيقة العلمية .

٢ - إن كل فلسفة الأدب المقارن قائمة في أنه دراسة للأدب خارج الحدود ، سواء أكانت هذه الحدود قومية أم لغوية أم معرفية ( كدراسة علاقة الأدب بالفنون الأخرى ) ، وقد أتت دراسة العلاقات المتبادلة ( أو التأثير والتأثير ) في البدء تثبيتاً للهوية الخاصة لهذا العلم وتميزاً له عن الأدب العام والأدب العالمي وتاريخ الأدب القومي .

وفيما بعد ظلت دراسة العلاقات في لب منهج الأدب المقارن ، ولكنها لم تكن الوحيدة حصراً ، فقد جرت دراسة التثاقلات ، كما جرت دراسة سيرة الأرياء الأدبية والمذاهب الفنية خارج الحدود .

ثم إن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن في السنوات الأخيرة شهدت إقبالاً متزايداً على دراسة الأطر العامة التي ينشأ في ظلها الأدب ، ولا سيما الأطر الفكرية والأيدولوجية ، مع ميل محدود إلى دراسة النواحي الثقافية . ثم إن التعليق على حصيلة دراسة المبادلات أخذ بالتدرج يكتسب أفقاً إنسانياً . وإن دراسة الأدب من زاوية التقاط ( السرقات الأدبية ) تراجعت كثيراً لمصلحة الحديث عن تلاقح التجربة الإنسانية . وإن كان صعباً بالطبع تجاوز الشواهد الدامغة في مجال التأثيرات الواضحة التي تتم على شكل استيراد أو اقتباس جامد . فهذه حالات تدرس ضمن إطار الشروط التاريخية والاجتماعية التي أتاحت لها الفرصة .

وخلافاً لمرددات كثيرة ، إن الأدب المقارن لا يلتقط التبادلات ليدينها ، بل لكي يثبت أن جوهر التجربة الإنسانية ضمن الشرطين التاريخي والاجتماعي متجانس . وفيما يلي ما كتبه غويار في نهاية كتابه ( الأدب المقارن ) في مطلع الخمسينات ، وهو يحاول استشراف المستقبل .

« ففي الواقع أن كل امرئ يشعر شعوراً كافياً بأن المبادلات الثقافية هي إحدى الآمال الإنسانية الراهنة ، وكذلك المقارنة - حين تكتب تاريخ العلاقات الأدبية الدولية - تبين أن أي أدب لم يستطع قط أن ينزول دون أن يضعف ، وإن أجمل أنواع النجاح القومي قد اعتمد دائماً على مجتليات الأجانب ، سواء ، أكان ذلك النجاح يعضمها ، أم كان يبرز ضدها ويفضلها في صورة أكثر وضوحاً .

وفي الوقت ذاته نشاهد أن المقارنة تساعد كل شعب على أن يتبع في

نفسه نشأة سرايه الذي يتخذ غالباً على أنه صور نهائية ، وذلك درس في الاستتارة والتواضع له من القيمة ما لدروس التاريخ التي هي محدودة ، ولكنها يقينية ، وترتب على كل شعب أو فرد أن يعمل على فهمها »

وبالطبع كان للباحث الفرنسي رينيه ايتيامبل فضل كبير في تصحيح كثير من مفهومات الأدب المقارن وتوجيهها الوجهة الإنسانية الاجتماعية السليمة .

إن الحوار مستمر في قضية الأدب المقارن ، ويمكن التفريق هنا بين المعطيات العلمية للتبادلات والتشاكلات والرواج خارج الحدود وسيرة ( الأزياء ) الأدبية ، وكلها أمور ينبغي أن تتناول من خلال منهجية علمية دقيقة ، وبين تفسير هذه المعطيات في ضوء المعتقدات والأيدولوجيات . ومن الواضح غمماً إن كل نتيجة لا توضع في سياق الشرطين التاريخي والاجتماعي تبقى عملية ميكانيكية جامدة ، ولكن يبقى صحيحاً أيضاً أنه لا يجوز علمياً اتخاذ موقف استبعادي من حقائق معينة وظواهر محدودة بحجة أن هناك أنواعاً من البحث تخدم الهدف العام . وهناك أنواع أخرى لا تخدمه .

وقد أكدت المناقشات التي أثيرت في قاعة المؤتمر في أروقتة وفي التعليقات التي كتبت عنه أن ( قضية الأدب المقارن ) بدأت تطرح نفسها بقوة على المثقفين العرب .

وهناك ميل عام إلى تناولها من خلال المجال الأيديولوجي القائم في الساحة الثقافية العربية والعالمية ، وهو أمر مشروع وطبيعي ومفيد ، لولا ما يشوبه أحياناً من اتجاه إلى التصنيفية والاستبعادية والحكم المسبق . ويزداد

هذا الجنوح قوة مع ازدياد الإقبال العام بين المثقفين والادباء وجمهرة المهتمين بالآدب على متابعة مسائل الآدب المقارن وتطبيقاته . وبالطبع يكمن سر هذا الإقبال الشديـد في تنامي التلاحق بين ثقافات الشعوب وآدابها وفي انتشار التطلع العام إلى العالمية وفي انتهاء عصور الانغلاقية الثقافية .

وعلى الساحة العالمية ، تتسع اهتمامات الآدب المقارن اليوم وتتشعب مناحي التخصص فيه وتتعاقب مؤتمراته وندواته . وتطرح وقائع الانفتاح الثقافي المتلاحقة مشكلات منهجية يعالجها الباحثون المقارنون بروح طيبة من ( التعايش السلمي ) و ( التفاهم المنهجي ) . والحق أنه بعد معركة ايتاميل مع رؤاد مدرسة ( التأثير والتأثير ) الفرنسية لم تشهد الساحة المنهجية المقارنة معارك حادة بل شهدت عزيمة طيبة على تعاون مختلف الآراء والمناهج لمعالجة تطورات مناخ آدبي عالمي يزداد غنى وتلاحقاً وانفتاحاً كل يوم ، وتزداد معه سيطرة قناعة عامة مفادها أنه ينبغي المضي قدماً في اتجاه المكتشفات التطبيقية بدلاً من الانهماك في المساحكات التي لا تؤدي إلى نتائج حاسمة ، والتي تبقي جبل الجدل معدوداً إلى ما لا نهاية له .

وبالطبع ليست هذه دعوة لإلغاء المناقشات ، ولا للمصالحة ولا للتوفيقية ، ولكنها بالتحديد نداء لإبقاء المناقشات المقارنة في حدود الروح العلمي وتقدير مسؤوليته نسق معرفي ناشئ كالأدب المقارن في التعامل مع ظاهرة التزايد اليومي للمبادلات الثقافية بين الشعوب .

والحق أن المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن أفسح المجال رحباً لإثارة المسائل المعاصرة لنظرية الأدب المقارن وتجربته . وجرى التقرب من هذه

المسائل في أغلب الأحيان من خلال كفاءة علمية وسعة أفق ، وإن لم تخل المساجلات - كما هو متوقع - من اتجاهات إلى اتخاذ مواقف مباحكة في بعض الأحيان .

وبدا واضحاً أن مسألة ( التآثر والتأثير ) كانت محوراً رئيسياً من محاور الخلاف الساخن في المؤتمر ، وقد دارت حولها مناقشات مفيدة ومثمرة ، ويؤمل من التعليق التالي على هذه المسألة أن يكمل الصورة العامة للمؤتمر .

١ - كشف المؤتمر الثاني عن غلبة قضايا ( التآثر والتأثير ) على مفهوم الأدب المقارن العربي ، إذ دار عدد كبير من الأبحاث حول هذه الناحية . وبالمقابل هوجم هذا المفهوم بشدة في المؤتمر ، وظهر ميل إلى تصنيف أصحابه بأنهم مروجون للأفكار الدخيلة وإفرازات ( المركزية الأوروبية ) .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ولإنصاف أقول أن الأدب العربي المقارن ما زال في مراحل الأولى ، وكثير من الزملاء الذين قدموا أبحاثاً تطبيقية لم يستندوا إلى موقف نظري واضح ولم يتعهدوا التحيز لوجهة نظر دون أخرى . وكان من حسنات المؤتمر أن طرح النقاش حول رسالة الأدب المقارن ونظريته .

٢ - مع ذلك تفترض الأمانة العلمية والمنهجية وضع النقطتين التاليتين بين يدي النقاش :

أ - إن البحث في ( التآثر والتأثير ) لا يمكن أن يكون جريمة منهجية ، ولم يسمع مثل هذا الكلام من الباحثين الاشتراكيين الذين لهم اتصال تخصصي بالأدب المقارن .



ولكن هناك حقاً ( رنية ) لها ما يسوغها حين يقصر الأدب المقارن على هذا المفهوم وحده ( وقد انقضت هذه المرحلة ) ، أوحين يقدم التأثر والتأثير على أنه بسط للمظلة الأوروبية وأميركية على آداب العالم كما قد توحى بعض الأبحاث .

ب - لا بد من التفريق بين الحقائق العلمية وبين تفسيراتها . إذا كانت التبادلات قائمة فمنذا الذي يملك أن يشيح بمنظاره العلمي عنها ؟ وفي هذا العالم المعاصر المفتوح لا تحجب الاستيعادية إلا على أصحابها .

وقد دلت تجارب المواقف الاستيعادية أن كل ما نعزف عن بحثه تقبل عليه جهات المركزية الأوروبية أميركية وتقدمه بالصيغة التي تناسبها ويصبح ملكاً فكرياً للثورة المضادة . ومرة أخرى المهم هو طريقة تفسير الحقائق بوضعها في إطار شرطها التاريخي الاجتماعي ، وكذلك طريقة توظيفها لتخدم هدفاً نوعياً من أهداف النضال الأدبي العالمي وهو التخلص من نير السيطرة الثقافية الاستعمارية .

وفي حالات كثيرة تكون دراسة التأثيرات فضحاً لهذه السيطرة . . . .

أليس كشف التقليد الأعمى لنزعات الآداب الاغترابية والانحلالية واجباً علينا مثلاً أنه واجب ايديولوجي ، وفي حالات أخرى تفيد دراسة التأثيرات في تعميق الوعي بعمق الغزو الثقافي الامبريالي وتكشف اللثام عن أخطاره ، وتحفز المهم إلى إبداع ما هو أصيل ومعافى .

٣ - إذا كان الأوروبيون الأوائل في عصر الكولونيالية قد اتخذوا من دراسة

( التأثير والتأثير ) وسيلة لتأكيد النزعة المركزية الأوروبية ، فإنه لا شيء يمنعنا من تركيز البحث على عصور أخرى وشروط تبادلية أخرى فمثلاً إذا ركزنا البحث على التأثيرات العربية في الكوميديا الإلهية لدانتي أو على الشعر البروسنسي ( تروبادور ) نجد أن حركة التأثير والتأثير ذات اتجاهات متعددة خاضعة لقانون تبادل تاريخي بين الشعوب وليس وفقاً على عملية التصدير الأوروبية السائدة في العصر الحديث .

ونحن العرب - بحكم طول تجربتنا الأدبية والتاريخية - مؤهلون جيداً لأن ندرك أن التاريخ الثقافي للعالم هو - في جانب كبير منه أي الجانب الذي يعنى به الأدب المقارن - تاريخ تفاعل وتبادل وتلاقح . ثم إن العلاقات العربية الأوروبية ليست إلا وجهاً واحداً من العلاقات المتنوعة لأدبنا العربي ، وفي تداخل الأدب العربي مع المناطق المتجاورة التي تربطها علاقات تاريخية حميمة مجال غني جداً للدراسات المقارنة ومجال غني جداً لتأكيد تجربة التواصل الإنساني على مدى العصور .

٤ - وليس يعني كل هذا أن يقصر الأدب المقارن على هذه المسائل ، فمجال الأدب المقارن أوسع من ذلك بكثير ، وتشير اللوائح العلمية لفهارس كتب الأدب المقارن اليوم ولبرامج المؤتمرات أن الأدب المقارن في طموحه للخروج من بوتقة المناهج والنظريات الواقعية الاشتراكية في فهم الأدب ( ها نحن نستعمل كلمة تأثير في كل دقيقة ) ، أصبحت تدرس سيرة المذاهب الأدبية ، و ( أزياء ) التذوق الأدبي ، وأفضليات الأجناس الأدبية من خلال فهم أعمق لطبيعة التطور الاجتماعي وانعكاس هذا التطور في البنية الفوقية . كما أصبح ممكناً تحليل تفاوت انتشار هذه الموجات بين المناطق

الجغرافية واللغوية من خلال التركيز على ( الاستقبالية ) واختلاف الاستعداد للتلقي باختلاف عوامل النمو الاجتماعي وطبيعة الثقافات السائدة في مجتمع معطى ، مع ابتعاد واضح عن التفسيرات المتعلقة بالأمزجة الفردية أو بعوامل المصادفة أو بقنوات الاتصال التكنيكي .

ويقدم انتشار الواقعية الاشتراكية اليوم في مناطق العالم المختلفة ، فرصة كبرى بل امتحاناً للتقنيات المنهجية للادب المقارن ، ويطرح أسئلة جديدة حول آليات التأثير والتأثير القديمة ويعطي الباحث المقارني مجالاً لتوقعات تبلور موقف أدبي شمولي متجاوز للحدود اللغوية والجغرافية ومعبر عن تطلعات إنسانية مشتركة ، ومحافظ في الوقت نفسه على تلوينات محلية يمكن أن تكون عاملاً في إغناء تجربته المشتركة . ( ألا يقدم الأدب السوفييتي المعاصر شبه أنموذج لهذا الموقف ؟ ) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وبعيداً عن مسألة التأثير والتأثير ، لوحظ بحق ضعف المقدرة على التحليل في عدد من الأبحاث التي قدمت إلى المؤتمر الثاني ، ولا سيما في مجال الربط الجدلي للظاهرة الأدبية بالعوامل الاجتماعية والتحتية ، كما لوحظ تأثير واضح بالاتجاهات الغربية في البحث ، وإن كان هذا التأثير لم يمنع الميل إلى الإطالة والجمع وعدم التمييز بين المادة الخام والاستخلاصات العلمية في بعض الأبحاث .

وإنصافاً للحقيقة لا بد من التأكيد أن هذه الظواهر السلبية ليست احتكاراً خاصاً للمقارنين العرب ولا يجوز أن تسجل في رصيدهم ، وإنما يخشى أن تكون هي السمة الغالبة على أكثر ما ينشر من دراسات حول الأدب

العربي . علماً أن المقارنين يستحقون اللوم أكثر من غيرهم لأن مناهجهم تحمل  
بحد ذاتها ضمانة ضد الإسهاب والتفكك والتعميم بوجه خاص .

وأخيراً ، ومهما اختلفت زوايا الرؤية ، يبقى صحيحاً أن المؤتمر الثاني  
قدم فرصة ثمينة ومنبراً عريضاً ، وأن الطريق يبدو الآن معبداً أمام الجهود  
الخيرة المنتظرة التي تستطيع أن تنجح وتختصر المعاناة إذا تمسكت بشروط مثل  
احترام المنهجية والقيم العلمية ، والالتزام بالتعاون والعمل الجماعي .

ولعله من المفيد أن يطلع القارئ على رسالتي رماك وفايستين إلى  
المؤتمر ، وكذلك على البيان الختامي وقد آثرنا نشرهما هنا لما لهما من قيمة في  
التوثيق التاريخي .



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## رسالة شخصية

### إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن

إن الأدب المقارن عمل بديع وخطير . إنه بديع لأنه التعبير الأكثر شمولاً عن التجربة الإنسانية . وهو خطير لأنه واسع وبعيد عن التمرکز . ومن هنا كان النظام الذاتي للباحث شديد الأهمية في الأدب المقارن . ومن أجل التوصل إلى نتائج في هذا الحقل يتطلب الأمر تقسيماً طوعياً للأعمال وجهداً جماعياً .

ليس هناك صراع بالضرورة بين الأدب القومي والأدب المقارن ، ولكن هناك توترات معافة . ولسنا مضطرين لإجراء اختيار بين الاثنين ، بل نستطيع أن نجمع بينهما بالممارسة . كلنا ينتمي إلى وحدات أسرية كبيرة أو صغيرة ، والنوعان يكمل أحدهما الآخر . وهناك أميركيون كثيرون يكونون جزءاً من ثقافتهم الأصلية وجزءاً من ثقافتهم المتبنية . وأن حبك لثقافتك الأصلية لا ينقص لمجرد أنك تحب ثقافة أخرى . وإذا كنت تعرف ثقافة أخرى فإنك تفهم ثقافتك فهماً أفضل . فهي إذا تغنيك ولا تفرك .

إن اللامجهول واللامعتاد يظهران مثل عدولنا . ولا ينكر الأدب المقارن وجود فوارق ذات شأن بين الثقافات والأفضليات الشخصية . ولكن لب السلوك الإنساني ، كما يعكسه الأدب ، يبقى واحداً في ظل كل الظروف

والديانات والأنظمة السياسية . الصراع بين الانفعال والعقل والمصالحة بينهما ، مقاومة الجسد للعقل والروح ، المادية في مواجهة المثالية ، الحب في مواجهة الكره ، المعرفة في مواجهة الإهمال ، الطموح في مواجهة الخمول ، الالتزام في مواجهة اللااكتراث ، الخوف في مواجهة الشجاعة ، وإنها في مواجهة الأصدقاء والبيئة المعتادة والتكيف من حولك . ويقتضيك الموقف بسالة كبرى إن شاء لك وجدانك أن تختلف عن ( التقليد ) أو ( التجديد ) ، سواء في المسائل الأدبية أم الشخصية . وكل هذه الأشكال من التوتر والصراع والخوف والأمل والنصر والهزيمة هي التي تصنع الأدب . إن الأدب هو اللغة المشتركة بين جميع الناس الذين يُراد لهم أويريدون أن يطوروا قوة الملاحظة والتخيل . إن التحصيل الأدبي يعني حرفياً - البحث : أي الضرب ، والشجاعة في إعادة البحث ، وفي إلقاء نظرة ثانية ، ومراجعة آرائك وانطباعاتك المسبقة أو الأولى . الأدب المقارن مهمة نبيلة . إنكم الرواد الأوائل للروح الإنشائية .

٤ حزيران ١٩٨٦

هنري هـ . هـ . رماك

رئيس لجنة التنسيق

للرابطة الدولية للأدب المقارن

## رسالة رسمية

### من الأستاذ فايس تايز

عزيزي الدكتور الخطيب :

أخبرني زميلي الأستاذ هنري رماك عن لقائه بك ، كما أرسل لي نسخة من رسالته الخاصة إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، الذي سيعقد في دمشق من ٦ - ٩ تموز من السنة الحالية .

دعني أغتنم هذه الفرصة لأهنئ الرابطة العربية للأدب المقارن على نشاطاتها باسم هذا الحقل المعرفي .

وسأكون ممتناً جداً لو أرسلت إلي ، بالكيفية التي تشاء ، تقريراً عن نشاطات رابطةكم ، بما في ذلك المؤتمران ، وخططها المقبلة ويمكن نشر هذا التقرير في النشرة نصف السنوية للرابطة الدولية للأدب المقارن ، مما سوف يكون ذا فائدة معتبرة للأعضاء في العالم كله .

وكما نعلم ، فإن الاجتماع القادم للرابطة الدولية سيعقد في ميونيخ عام ١٩٨٨ ( ألمانيا الغربية ) ، ويليهِ اجتماع عام ١٩٩١ في كيوتو باليابان .

وآمل أن ألتقي بك في هذه المناسبة أو تلك .

مع أطيب التحيات ، باسمي شخصياً ، وباسم الرابطة الدولية للأدب  
المقارن .

١٣ حزيران ١٩٨٦

المخلص

الرش فايستاين

سكرتير الرابطة الدولية للأدب المقارن





## البكّان الختاي للمؤتمر الثاني للرابطة العربيّة للأدب المقارن

دمشق من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦

في رحاب جامعة دمشق ( كلية الآداب ) وبدعوة من رئاستها ، عقدت  
الرابطة العربية للأدب المقارن مؤتمرها الثاني ، في الفترة الممتدة من ٦ - ٩ تموز  
( جويلية ) ١٩٨٦ ، وكان موضوع المؤتمر :

( الادب العربي المقارن : مجالاته النظرية والتطبيقية )

وحضر المؤتمر باحثون جامعيون من ثمانية بلدان عربية هي : سورية ،  
الأردن ، فلسطين ، الكويت ، العراق ، مصر ، السودان ، الجزائر .

وبعد حفل الافتتاح ، دارت الأعمال العلمية على مدرج جامعة دمشق  
ومكتبة الأسد الوطنية حتى مساء الثامن من تموز ( جويلية ) ، موزعة على سبع  
جلسات ، أُلقي فيها ثلاثة وثلاثون بحثاً ونوقشت هذه البحوث من قبل معيّنين  
مختصين . فضلاً عن عدة بحوث وصلت إلى اللجنة التنظيمية للمؤتمر ولم  
يتمكن أصحابها من الحضور لأسباب قاهرة . وسوف تتولى رئاسة المؤتمر طباعة  
هذه البحوث ووقائع المؤتمر في كتاب خاص يصدر عن جامعة دمشق .

وقد عقد المؤتمر جلسة علمية إضافية مساء التاسع من تموز ( جويلية ) في  
رحاب جامعة حلب ( كلية الآداب ) ، وبدعوة كريمة من رئاستها . ودارت

الأبحاث العلمية في ثلاثة محاور : أولاً - الأدب العربي المقارن . ثانياً - الأدب العربي المقارن والعالم . ثالثاً - الأدب العربي في علاقته مع الآداب الأخرى . وقد تلقت رئاسة المؤتمر رسائل تأييد علمي من عدد من الباحثين العرب والأجانب أبرزهم : هنري رماك ، والرش فايسناتين ، وأندريه لوفيفر .

كما حضر المؤتمر ضيوف شرف هم الأساتذة : دوي فوكيما ، رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن ، وجون إيركسون ، الأستاذ في جامعة لويزيانا ( الولايات المتحدة ) ، ومايكل ضاهر ، الأستاذ المعار إلى جامعة دمشق .

وفي خلال مداواتهم ومناقشاتهم عبر المقارنون العرب عن شكرهم الجزيل لجامعة دمشق ، ولبلد المضيف سورية ، كما أكدوا دور الأدباء في معركة النضال ضد الإمبريالية والصهيونية والغزو الثقافي ، وضرورة تكاتف نضالهم في سبيل حماية شرف الكلمة وحرية الفكر والتعبير ، على أساس التزامهم بقضايا الوحدة العربية والتحرر العربي والإنساني .

ووجه المشاركون تحية تقدير وإكبار للدور القومي الذي تقوم به سورية في مجابهة العدوان الصهيوني الإمبريالي ، وتضحياتها من أجل تأكيد حق العرب في الدفاع عن تراثهم الوطني وتحقيق وحدة الأمة العربية واستعادة الحقوق العربية المغتصبة .

كما عبروا جميعاً عن تقديرهم للمستوى العلمي الرفيع الذي حققته أبحاث المؤتمر وروح النقاش الديمقراطي التي سادت مناقشاته ومداواته .

وفي ختام أعماله اتخذ المؤتمر التوصيات التالية :

١ - ضرورة تأسيس مركز عربي للأدب المقارن ، ويطلب من مكتب الرابطة الاتصال بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم واتحاد الجامعات العربية لتحقيق هذا المشروع العربي الهام .

٢ - ضرورة تدعيم الجامعات العربية للرابطة علمياً ومادياً بتسهيل مهمة المقارنين وتوفير الظروف الملائمة للقيام بنشاطاتهم العلمية والمساهمة في أعمال الرابطة ومؤتمراتها ودفع إعانات واشتراقات وتسهيلات أخرى لعمل الرابطة .

٣ - ضرورة دعوة الجامعات العربية للرابطة إلى أية نشاطات علمية أو ملتقيات أو مؤتمرات لها علاقة ما بالأدب المقارن .

٤ - ضرورة تأسيس فروع للرابطة في مختلف الاقطار العربية لتكون روافد لها ، وعلى أعضاء الرابطة العمل على تحقيق ذلك .

٥ - يوصي المؤتمر كل المقارنين العرب بضرورة مكاتبة الأمانة العامة لإعلامها بكل ما يجري من مستجدات في مجال الأدب المقارن عربياً وعالمياً لنشر تلك المعلومات والأخبار في نشرة الرابطة .

٦ - يوصي المؤتمر أعضاء الرابطة بتزويد الأمانة العامة والمقر الدائم بكل نتائج أعضاء الرابطة لتكون أرشيفاً ومنطلقاً للبحث .

٧ - تدعيماً لما ورد في بيان المؤتمر الأول بعناية ( ١٩٨٤ ) بشأن ترجمة كتب في الأدب المقارن فإن المؤتمر يؤكد ضرورة ترجمة كتب نظرية في الأدب المقارن .

٨ - كما يوصي المؤتمر بضرورة عقد ندوات علمية في مختلف الجامعات العربية حول إسهامات رواد الدراسات الأدبية المقارنة العرب .

٩ - يوصي المؤتمر أن تدور أعمال المؤتمر الثالث ( ١٩٨٨ ) حول موضوع : « المذاهب الأدبية وتمثلاتها في الأدب العربي ونقده » .

وفي الختام عبر المؤتمر والجمعية العامة للرابطة عن الشكر العميق لجامعة دمشق لإدارة وأساتذة وطلاباً وعمالاً على كرم الضيافة والجهود المخلصة التي بذلت من أجل إنجاح المؤتمر .

كما تم توجيه شكر للسيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة على اهتمامها بالمؤتمر ، ولكل من ساعد على إنجاحه من قريب أو بعيد ، كما عبر أعضاء المؤتمر عن تأثرهم العميق لما قولوا به من حسن استقبال وكرم وفادة أينما حلوا في ربوع سورية العربية

دمشق في ٩ / ٧ / ١٩٨٦  
الجمعية العامة للرابطة العربية للأدب المقارن

## الدور الثامن: موقع حقله المعرفي

• دوي فوكيما

### قسم الأدب العام والأدب المقارن جامعة أوترشت

كان من دواعي سروري البالغ أن تسلمت دعوة البرفسور حسام الخطيب الكريمة لحضور المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، وبالرغم من أن كثيراً من المفكرين العرب مثل مجدي يوسف وجمال شعيد وحسام الخطيب قد حضروا مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن ( I.C.L.A ) والتي تعقد كل ثلاث سنوات ، فما زال بالإمكان العمل على تطوير أكبر للتعاون بين المفكرين والمقارنين العرب وزملائهم في العالم . ويعتد هذا الاجتماع ليس إلا علامة في سبيل تطوير أكبر للتعاون الدولي الذي جعلناه هدفاً رسمياً لنا وحددناه في قوانين الرابطة الدولية للأدب المقارن ( I.C.L.A ) وبيدوا أن الدراسات المقارنة للأدب باتت مواتية فالتوسع المستمر للمواصلات والتجارة الدولية يحفز فضول الفرد بالنسبة للأقارب الأجنبية كما يزيد من اهتمامه بتراته الوطني . لقد تضاعف عدد أعضاء الرابطة العالمية للأدب المقارن ثلاث مرات على الأقل منذ عام ١٩٧٠ ، وتشكلت في كل أنحاء العالم رابطات - قطرية أو إقليمية - للأدب المقارن والأدب العام ، وليس هذا في أوروبا فحسب - حيث

كانت فرنسا مهد حقولنا المعرفي - بل في شمال أمريكا أيضاً ، وفي آسيا وأفريقيا . ولقد تأسست في العام الماضي الرابطة الصينية للدراسة المقارنة للأدب ، ويبلغ عدد أعضاء الرابطة اليابانية للأدب المقارن ٩٠٠ عضواً ، ولذا فهي تشعر بقوة جعلتها تدعو الرابطة الدولية للأدب المقارن ( I.C.L.A. ) لعقد اجتماعها الثالث عشر عام ١٩٩١ في اليابان . وبمناسبة وجودي هنا ، أعرب عن إعجابي بالعلاقات القوية والحسنة بين الباحثين العرب من مختلف الدول ، الذين يعملون على تركيز البحث على التشابه والتمايز والاستمرارية والاستمرارية في الأدب الإبداعي باللغة العربية واللغات الأخرى .

وقد يتبادر للذهن أن دافعي لتقديم هذه الصورة العالمية للأدب المقارن هو دافع جغرافي أو سياسي ، ولكن الأمر ليس على هذه الصورة وما قدمته حتى الآن ليس سوى تصوير عام للسلامح الخارجية الخاصة بعملنا وحقولنا المعرفي . وبرأيي أن أساس تعاوننا المشترك ليس الاتصالات الكثيرة عبر التجارة والمواصلات والترجمة ، وإنما هو الهدف المشترك الذي يجمع بين كل العاملين في ميدان الدراسات الأدبية . وهذا الهدف المشترك هو دراسة الأدب بغض النظر عن اللغة التي كتب بها . ففي كثير من البحوث التراثية حول فن الشعر ( وأعتقد أن هذا موجود في التراث العربي أيضاً ) نجد حدساً يقول أن الأدب هو واحد بأية لغة كتب . كما نجد حدساً يقول بأن الدافع لكتابة الشعر ( مهما كانت اللغة المستخدمة ) ، والتأثير الحاصل من قراءته هما عاملان يشتركان في تجربة نسميها اليوم ( تجربة جمالية ) . وإذا لم أكن مخطئاً فإن ثمة هدفاً مشتركاً يجمع بين كل العاملين في الدراسات الأدبية وهو أن يكشفوا عن أدبية ( أو شعرية ) النصوص التي تستقبل بوصفها أدباً ، وأن يظهروا تلك

العناصر التي تميز الكتابة الإبداعية عن النصوص المتداخلة التي تتوخى أغراضاً عاجلة .

إن الشكلايين الروس هم الذين ركزوا في العصر الحديث على تلك القضية المركزية والقائلة بالأدبية أو Literaturnost . وقد نادى عالم السيميائيات Semiotics الروسي جوريج لوتمان (١٩٧٧) بضرورة التعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها مرمّزة أو ( مشفرة encoded ) أكثر من مرة واحدة . وحسب وجهة النظر هذه ، يعتمد تنظيم النص الأدبي على نوعين على الأقل من نظم الرموز الأدبية واللغوية . وتتألف الرموز ( الشفرة ) الأدبية - بالدرجة الأولى - من نظام للعلامات ( Signs ) يوجه القارئ لكي يقرأ النص باعتباره يتصف بدرجة كبيرة من الترابط المنطقي أو التماسك أي أنه يجعل القارئ يستقبل الدلالات الترابطية والاستعارات وكل الأدوات البلاغية التي قد تغوته أو تبدوله غير مقبولة في نص متداخل

<http://Archivebeta.Sakhr.org>

إن نظم الرموز الأدبية تدعم عادة بنسق من العلامات العمومية تحفز القارئ كي ينشط توقعات معينة . حسب الجنس الأدبي الذي جرى اختياره ، كما تدعم بأنساق من العلامات تتحدد فعاليتها تبعاً لمجموعة معينة من الكتاب أم تبعاً لفترة معينة من الزمن . ولكن أياً كانت ميزات الاكتشافات التي توصل إليها علم الإشارات ( السيميائيات ) ، فمن الواضح أن لوتمان يعتبر الأدب نتيجة لعملية معالجة أوسع للمادة اللغوية ، أي أن الأدب هوفوق لغوي ، Supra - Lingual أي أنه غير محصور بلغة واحدة : إن نظم رموز الأدب لا تعترف بالحدود اللغوية . ثمة حجج وافرة لدعم هذا الرأي ، فعلى سبيل المثال ، بالإمكان أن نلاحظ سنن ( الرموز ) الرومنتية أو الواقعية في أدب معظم

الأمم الأوروبية ، ولكننا نجدتها أيضاً في الآداب العربية والأجنبية . والسنة المتجانسة ( generic Code ) للنشر القصصي هي أيضاً عامة في كل التقاليد الأدبية الكبيرة ، من هومير وس وألف ليلة وليلة حتى الحاضر . وثمة حجة أخرى دامغة لدعم الفكرة القائلة بأن نظم الرموز الأدبية تبقى كما هي بصرف النظر عن اللغة المستعملة وتقول هذه الحجة أن الأدب قابل للترجمة من حيث المبدأ . وهذا بالرغم من أن بعض الترجمات تبقى بدون فائدة بسبب من عدم معرفة المترجم بالسياق الثقافي النص الأصلي . ففي الأغلب تكون عدم كفاءة النصوص المترجمة بسبب من قصور معرفي ثقافي ، أكثر من كونها مشكلة لغوية .

يمكن القول أن نظام الرموز الأدبي يبنى على أساس نظام الرموز اللغوي . ويبدو حسب رؤية القارئ المهتم بالأدب أن الرموز الأدبية تفرض نفسها على القواعد اللغوية . فالموضع الذي قد يراه عالم اللغة خروجاً على القاعدة النحوية يمكن أن نجد فيه أن الرموز الأدبية تعارض وتتجاوز الاستعمال اللغوي المألوف . وهذا ما نجده في الخيارات الدلالية ( Semantic ) والتركيبة ( syntactic ) الاستثنائية للشعر المستقبلي والشعر السريالي الذي تقبله الآلاف والآلاف من القراء .

ومفهوم ( الأدبية ) بالشكل الذي طرحه رومان ياكوبسن ( ١٩٢١ ) وتوسع فيه جورج لوتمان ليصبح ( تصوراً conception ) عاماً للأدب ، يوفر بؤرة عمل موحدة لحقلنا المعرفي ، وفي الواقع إن هذه المستجدات الحديثة بالغة الأهمية بالنسبة للأدب المقارن . ويبدو أنه بالإمكان الآن القيام بدراسة مقارنة للأدب على أساس قواعد موحدة تحدد إنتاج الأدب وتلقيه . وأنا هنا لا أقول



بأن الموضوع التام للقواعد يؤدي إلى تأثير جمالي . ( وبالتأكيد في علم الجمال يؤدي خرق القاعدة إلى تأثير إيجابي ) ، ولكني مع هذا أعتقد بأن خرق قواعد أدبية معينة يكون ذا تأثير في حالة واحدة فقط ، وهي أن تحترم القواعد الباقية . ومن الصعب أن نتخيل كيف سيكون بالإمكان اعتبار نص ما نصاً أدبياً إذا ما كسرت كل قواعد نظم الترميز الأدبية فيه . ومع أنه من الممكن استبدال الأعراف المتجانسة وتلك المرتبطة بفترة زمنية معينة . بل إنها بالفعل تعرضت للتغيير خلال تاريخ الأدب ( ولكن هذا الاستبدال نادراً ما يكون تاماً ) . ومع هذا تبقى القاعدة الأدبية الأولى . هي تلك القائلة بأنه كي يعتبر نوعاً أدبياً يجب أن يتصف ذلك النص بدرجة عالية من التماسك والترابط المنطقي مما يؤهلنا لقبول وتفسير الأساليب الشكلية والنحوية في النص الأدبي ، والتي تبقى غير مقبولة أو غير ملحوظة في النصوص المتداخلة .

ولا يمكن خرق هذه القاعدة بدون إلغاء التأثير الأدبي للنص . وهذه في رأيي هي الأرضية المشتركة لدى دارسي الأدب الذين يعملون وفق تقاليد ثقافية متباينة . ولا تتجه جهودنا التفسيرية نحو المعنى المرجعي referential للنص فحسب ، ولكنها تتجه أيضاً نحو شكل النص الذي يعبر عن دلالة كذلك . وينادي لوثمان بدراسة دلالة semanticization للعناصر الشكلية في الأدب ، وأنا أعتقد بأن آراء لوثمان تلخص بصورة ملائمة ما هو معروف مسبقاً لدينا في أن الترتيب الشكلي المحدد للنصوص الأدبية يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار وأن يفسر .

أرجو أن تكون مناقشتي قد نجحت في الإقناع بأنه لدى المقارنين مهما كانت جنسياتهم وخلفياتهم ، وبالواقع لدى كل دارسي الأدب ، هدفاً

مشاركاً : وهو اكتشاف النسق الأدبي الذي يتم التعبير عنه بوسائل لغوية ولكنه يتجاوز دائرة اهتمام اللغويين . فالمقارنة إذا تكون بالاعتماد على المعرفة بالنسق الأدبي الذي يميز كل أنواع الكتابة الإبداعية . وهذا يبحث المقارن عن الفروقات ( بين النصوص ) على ضوء معرفته بالمشابهات وربما يكون عليه أن يبحث عن المشابهات أولاً كي يحدد الفروقات فيما بعد .

وعلى المرء ألا يفاجأ إذا ما قلت أن شغلنا الشاغل ليس الأدب المقارن وحده ( وربما حالياً ليس أول مشاغلنا ) وإنما الدراسة العامة للأدب .

وأعني دراسة الخصائص العامة للظاهرة الأدبية والاتصال الأدبي . ويسدو أن الآداب العربية المختلفة توفر مادة اختبار ممتازة للبحث في الأعراف العامة التي تجمع سوية تلك التقاليد الأدبية ، وكذلك الأعراف التي تباعد فيما بينهما . وبالفعل علينا أن لا نكون مقارنين فحسب وإنما عموميين أيضاً . وفقط إذا انطلقنا من فهم عام لماهية النصوص الأدبية ، وكيفية عملها في الاتصال ، نستطيع أن نتوصل بنجاح إلى الدراسة المقارنة للتأثير والتلقي ، ودراسة الفروقات بين الأنساق الأدبية وتداخلاتها المشتركة ، وبصورة أكثر عموماً ، دراسة عمل الأعراف والمستحدثات في الأدب .

إني إذ أؤكد على أهمية الجوانب الشكلية والتماسك ( الحقيقي أو المفترض ) للنص ، لا أدعول للعودة لفلسفة ( الفن للفن ) الجمالية التي عفاها الزمن . ومن الصعب أن نصدق أن الأدب قد نجح في البقاء في كل الحضارات الكبرى لو أن سبب وجوده الوحيد كان اللعب أو المتعة فقط . وأنا أعتقد بأن مفهوم ياكوبسون حول حالة الاتصال communication situation كما أوضحها في

مقالته : ( اللسانية والشعرية Linguistics and Poetics ) عام ( ١٩٦٠ ) ما يزال مفهوماً صحيحاً . وهو يقول في مقاله تلك بأن لكل نص عدة وظائف ويعدّد ستاً من هذه الوظائف . وضمن هذا السياق تتصف الوظيفتان الشعرية والمرجعية بأهمية خاصة . وقد أغامر بقولي أن إعطاء الشرعية الاجتماعية للأدب يكمن في الاحتمال بأن النصوص ذات الوظيفة الشعرية أو الجمالية القوية يكون بإمكانها أيضاً ( وغالباً ما يحدث هذا بصورة غير معلنة ) إيصال رسالة ما حول حقيقة اجتماعية ربما كانت ستقابل بالتجاهل أو بالرفض فيما لو صيغت مباشرة بلغة متعرجة .

إن الأدب إلى حد ما أداة إقناع مستترة ، ولهذا السبب يتمكن الأدب من اختراق الحدود الأيديولوجية والمواقف المتحجرة ، وكذلك يتمكن من إغواء الناس كئي يستمعوا للوسائل لم تكن لديهم النية في سماعها . وبالإمكان ملاحظة هذه الوظيفة في كثير من النصوص الأدبية وأول مثال يتبادر للذهن فوراً هو أداء التمثيلية في مسرحية ( هاملت ) الذي يقود الملك للكشف عن إثمه . وهذه بصورة أهم هي وسيلة المسرح داخل المسرح التي تؤثر على مجرى الأحداث .

وفي العصر الحديث أيضاً نجد أمثلة للوظيفة المرجعية أو الإفهامية للأدب . فروايات دوستوفسكي ليست مجرد قصص جميلة ولكنها تعبر أيضاً عن استبصار في السلوك الإنساني كان له أن يتنبأ بعلم النفس الحديث . ولعبت أشكال أخرى من القصص دوراً في تحرير شعوب أو أقليات مسحوقة أو في منح شعب ما هويته الوطنية أو في الدعوة إلى المقاومة السياسية . وفي الأدب الصيني الحديث أدت مسرحية ( هاي جوي ) المطرود من الوظيفة ( للكاتب الصيني )

ووهان عام (١٩٦٠) والتي حوت نقداً مقنعاً لسياسة ماوتسي تونغ أدت إلى إثارة استجابات شعبية واسعة النطاق مما دعا لرد فعل قوي : الثورة الثقافية .

ويبدو أن البث غير المباشر أو المقنع للرسائل من خلال أشكال جمالية سارة هو صيغة اتصال نحتاجها ونحبها جميعاً . وبإمكانها وحدها توفير تفسير كاف للمكانة الراسخة التي يتمتع بها الاتصال الأدبي في كل التقاليد الثقافية الكبيرة . ومع هذا توجد عوامل أخرى تبرر وتفسر وجود الاتصال الأدبي . لقد تعاملنا حتى الآن مع مقدرة الأدب على إيصال المعرفة بطريقة غير مباشر وعلى الإقناع بوسائل غير مباشرة ، ولكننا أيضاً نعتبر الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر ( المتنكرة ) والاتصال الفني غير المباشر مع أناس آخرين يقون ( كونهم قراء ) بعيدين لمسافة أمان كافية .

وأخيراً وليس آخراً ، قد يجد الأدب تربيته في وظيفته السواء - لغوية

meta - lingual

وفي قدرته على مناقشة نفس اللغة التي يستخدمها والتعليق عليها ( ياكوبسون ١٩٦٠ ) ويؤمن الأدب وسائل ممتازة لنقد الرواسم ( الكليشيهات ) والشعارات ذات الاستعمال العملي اليومي . ويقوم الأدب من خلال هذه الوظيفة بتوجيه انتباهنا صوب صياغة النص مما يجعل القارئ يركز على الدال تركيزه على المدلول . فقارئ الشعر ، والأدب بعامه ، لا يمكنه تجاوز الشكل الذي يقدم الأدب عبره ، لأن هذا يمنعه من الربط المباشر والبسيط بين الكلمة والموضوع الذي ترجع ( تشير ) إليه هذه الكلمة . لأنه لو كانت الكلمات هي ذاتها مرجعياتها في وعي القارئ ( لو كان ورود كلمة

ما يطلق مباشرة رد فعل محدد مرتبط بالشيء نفسه الذي ترجع الكلمة إليه )  
لفقدنا موقفنا النقدي تجاه الواقع ، ولكننا صدقنا أي نص نقرأ مهما كان ،  
ولو أننا ضحية لأية دعاية .

ويذكرنا الأدب بما أسماه ياكوبسون بوضوح الرموز palpability of the signs  
إذ أن هناك فرقاً في الأدب بين الكلمة والمعنى ، وبين المعنى المباشر والدلالة  
البلاغية وبين التخيل والواقع . وتستحثنا الدلالة الأدبية المعقدة كي نطلع على  
اللغة التي نستخدمها ، ولنتقن المألوف في الاستعمال اليومي للغة ولنستبدل  
بالكليشيهات البالية للغة استعارات بلاغية جديدة .

ولن تصعقنا الاستعارات الجديدة بكونها غريبة وغير مألوفة إلا في  
البداية ، ولكننا نعتاد عليها بالتدريب ، وخاصة إذا بدأنا باستخدامها خارج  
مجال الأدب . وبمرور الزمن تتحول هذه الاستعارات إلى كليشيهات  
جديدة ، تحتاج بدورها إلى أن يكشف النقد عنها في الكتابات الإبداعية .  
وهكذا وبينما عجلة الأدب تدور فهي تعمل كآلية لتطهير لغتنا اليومية من أسوأ  
كليشياتها .

والكاتب الألماني ( بوتوشتر اوس ) ( ومثله كثير من الكتاب المعاصرين )  
يعني تماماً الوظيفة الوراثة - لغوية للأدب وهو يقول في قصته الإهداء Die

Widmung ١٩٧٧ - ١٩٨٥ :

« كأداة تكنولوجيا تنظيف المعرفة الرمزية  
المستهلكة وتشغيل دائرة نفايات الدلالات  
تكمُن في أيدي أناس غير أكفاء : الشعراء » .

إن وظيفة الأدب كالية لتطهير اللغة هي سبب لقدرة الكتابة الإبداعية على الحياة والبقاء في كل التقاليد الثقافية الكبيرة ، إذ تستطيع اللغة تجنب الجمود وأن تكون وسيلة اتصال ثمينة بواسطة تدخلات الأدباء وأحياناً بواسطة تمردهم الصريح على اللغة .

لقد حددت هدفنا المشترك : وهو دراسة الأدب والاتصال الأدبي ، وبحث في مختلف الوظائف الأدبية والمسرعات الاجتماعية للأدب ، ومع هذا فالطريقة التي رسمت بها خطوطاً عريضة لحقل بحثنا المشترك بعيدة عن الكمال أو الشمولية ، ولكني ربما أكون قد نجحت في الإشارة إلى بعض القضايا المركزية في حقلنا المعرفي ، وأهم ما أود تأكيده هو أن غرض بحثنا يمكن إيجاده في كل التقاليد الثقافية الكبيرة .

ومع أن مفاهيمنا حول الأدب قد تتلف في التفاصيل الصغيرة ، وقد يكون التأكيد على وظيفة معينة للاتصال الأدبي في مدة زمنية معينة مختلفاً عنه في مدة أخرى ، ولكن الوظائف المتعددة للأدب التي ذكرتها ( والتي تشرع الاتصال الأدبي كظاهرة اجتماعية ) تلعب مع ذلك دوراً في أية ثقافة كانت .

ففي كل الثقافات نجد مفهوماً أدبياً يؤكد القاعدة القائلة بأنه يجب قراءة النص على أنه يمتاز بدرجة عالية من التماسك ، وذلك كي يعتبر نصاً أدبياً . وستكون هذه هي حجتي على الأقل إذا وجدت نفسي منشغلاً في نقص للأدب متعدد الثقافات ( فوكيا ١٩٨٤ ) .

بعد أن قلت الكثير عن حقل بحثنا وهدفنا المشترك ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : هل يوجد هناك منهج واحد للبحث ؟ إذا كنا قد تقبلنا

فكرة وجود أدب واحد في التقاليد الثقافية المختلفة ، فهل يكون لدينا توجه علمي واحد ؟ أو بتعبير أبسط ، هل توجد حقيقة واحدة فقط ؟ أو هل نستطيع المقولات المتضاربة - حيث ينادي كل منها بصحته - أن تتعايش فيما بينها بسلام ؟

وهل يجب علينا أن نقرر مقدار صحة المقولات المتنافسة ؟

ولكننا إذا سلمنا بإمكانية التعايش بين المقولات المتضاربة والمتنافسة فسيصبح حقلنا المعرفي مرتعاً لأشد الخيالات جوحاً .

وأنا لست ضد الخيال ، لا في الأدب ولا في البحث العلمي وإنما يبقى دور المخيلة غير المنضبطة محدوداً في مرحلة معينة من مراحل البحث العلمي وفي حقلنا المعرفي كما في حقول البحث الأخرى ، على المرء أن يميز بين مراحل البحث التالية :

- ١ - مرحلة الحدس والتخمين .
- ٢ - مرحلة تشكيل المفاهيم .
- ٣ - مرحلة البحث التجريبي .

وقد يحرض الخيال على التخمين - وهو أول استطلاع في حقل البحث وبداية لاستخلاص الاحتمالات وتنتمي كثير من تفاسير النصوص الأدبية للمرحلة الأولى هذه .

ولكن إذا كان لحقلنا المعرفي أن يكون معادلاً لحقول البحث الأخرى كالطب أو الاقتصاد ، لا يعود بإمكانه الاكتفاء بتفسير نصوص فردية ودراسة

أهميتها بالنسبة لحياتنا الخاصة ، ولا يعود بإمكانه أيضاً التوقف عند مرحلة تشكيل المصطلحات والمفاهيم ، وإنما عليه أن يتابع إلى المرحلة الثالثة والتي أسميتها مرحلة البحث التجريبي ، وهي توفر قوانين للتمييز بين العبارات المزيفة والصحيحة .

إني على دراية تامة بالتعقيدات التي تصادف بحثاً كهذا ، وبكل الحجج المستعارة من ( علم اجتماع المعرفة ) ومن النسبية الثقافية ، ولكني مع هذا ، أؤمن بأننا إذا كنا نتوخى التعاون الدولي والمناقشة العلمية التي تتجاوز الحدود الوطنية والثقافية فإننا بحاجة لمعيار واحد للصدقية Truth .

وأنا لا أحل المشكلة بهذا القول ، ولكني أطرح سؤالاً جديداً :

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhril.com

ولا بدّ لنا من إيجاد حل لهذه المشكلة العرفانية ( الاستمولوجية ) إذا كنا نريد أن يأخذنا زملاؤنا العاملون في حقول البحث الأخرى على محمل الجد . وبدون أن نمر على هذه الأسئلة الاستمولوجية فإننا نخاطر بالوقوع ضحية لأية موضة جديدة عابرة قد تدلي بدلوها . وفي الواقع ، من المخرج أننا نجد بعد برهة قصيرة لا تتجاوز خمسة أعوام أو عشرة أن حقلنا المعرفي يتعرض لجدولة جديدة تماماً ، إن الاستمرار في إيجاد النتائج الموثوقة هو ما نحتاجه في حقلنا المعرفي ، والدراسة التجريبية للأدب هي السبيل للوصول إلى هذه النتائج الموثوقة ، وأعني بها ، القضايا أو الاقتراحات التي تقبل الاختبار ، وإذا نجحت في تجاوز النقد أمكن إضافتها إلى مجموعة الفرضيات المقبولة مؤقتاً . . إن أحد نقاط الضعف الأساسية في الدراسات الأدبية هي أنه عدا في حالة كتابة السير



( البيوغرافيا ) والموسوعات حيث تتم عملية تكديس الحقائق البسيطة ، عدا ذلك فإن الدراسات الأدبية تفتقر إلى الاستمرارية ، فكل جيل جديد يشعر بدافع إلى إنتاج مفاهيم أدبية جديدة ونظريات جديدة للأدب . وبالطبع فإن النقد نتائج البحث السابق تاريخياً مسألة ضرورية ولكن هل من الضروري أن نبدأ في كل مرة من نقطة الصفر ؟

ماذا تعني كلمة تجريبي ؟

غالباً ما يشار في المناقشات التي تدور حول مزايا البحث التجريبي إلى وجود توتر بين الإطار الذهني الذي يقود الملاحظة وبين الحقائق التي قد لا نلاحظها لأنها لا تدخل ضمن الإطار الذهني المحدد مسبقاً . وقد ناقش هذه المسألة زميلي ومواطني ح . ج . أ . مويخ ( ١٩٧٩ ) قبل بضع سنوات . وكثيراً ما يؤكد في المنشورات الحديثة على الإطار الذهني والتصور (conception) النظري على حساب الملاحظة المباشرة ، فمثلاً زيفغريد شميدت المزعوم بأنه صاحب نظريات تجريبية ، ويدعم آراءه بالتصورات النظرية التي توفرها مجموعة من الباحثين ، ولهذا تسمى هذه التصورات عبر ذاتية inter - subjective ذلك بدلاً من الملاحظة المباشرة للحقائق ( سميت ١٩٨٠ : ٦ - ٧ قارن فينكه - ١٩٨٢ : ١٠٨ - ١١٦ ) ، ويبدو جلياً أن هذه النظرة هي نتيجة تقدير مبالغ به للملكات الكلامية عند الإنسان .

إن خطر الحتمية اللغوية في عصر الإعلام هذا ( وعصر ميشيل فوكوز ادوار سعيد ) هو خطر محقق تماماً . ويستجيب البشر ، ليس فقط للرموز الكلامية ولكن

أيضاً للرموز غير الكلامية ( مثل التعبيرات غير - الكلامية للملل أو التعب أو الألم أو الخوف أو الجوع أو الرغبة أو الرضا . . . إلخ ) وباختصار لما يعرف عادة بالحقيقة الاجتماعية .

وسواء أحب المرء أن يؤكد الوظيفة التوجيهية للإطار النظري أو استحالة تجاوز المعلومات التجريبية ففي الحالتين لا يمكن البحث أن يكون تجريبياً إلا إذا أمكن اختبار نتائج البحث بوسيلة أم بأخرى . ولا بد من الاعتراف بأن بعض الباحثين يؤكدون على السؤال القائل بأنه أية درجة تتواصل correspondence القضايا العلمية مع الحقائق ؟ ( معيار التواصل ) ويوجد باحثون آخرون يعلقون الأهمية على التماسك مع نظريات تقبلتها مجموعة معينة ( معيار التماسك ) أو العبر ذاتية ( قارن ريشير ١٩٧٣ ) .

إن التأكيد على مسألة التماثل مع الحقائق أو على مسألة الاتفاق العبر - ذاتي قد يتباين ، ولكن التطبيق التام والمنفرد لأي منها فقط لن يكون ذا نفع مطلقاً . وحتى لو اعتقد المرء بإمكانية ملاحظة الحقائق المعزولة ( بالرغم من حاجة غومبر يتش التي نقلها فينكه عام ١٩٨٢ : ١١١ ) ، فعلى المرء أن يقر بأنه ما إن ترتبط هذه الحقائق فيما بينها حتى يدخل عنصر تفسيري على أساس مفاهيم السببية والمواقف النظرية التي تأخذ بها جماعة معينة . إن الاعتماد الساذج على ما يسمى بالحقائق المجردة لا يمكن أن يؤدي وحده إلى قضايا propositions علمية . ومن جانب آخر ، من المستحيل كذلك الاعتماد الكلي على المعيار عبر الذاتى وحده . فقد تريد جماعة من الباحثين حماية نفسها من النقد لأسباب تتعلق بالمصلحة الشخصية أو بالتكاسل أو أي سبب آخر . إذا لا بد من سماع النقد ، والبحث في الحقائق الجديدة ، إذا ما كان للبحث

العلمي أن يتقدم . ولهذا فالقابلية للنقاش المفتوح هي شرط مسبق وأولي في البحث العلمي .

وفي الواقع ، إن كل ذلك معروف لنا مسبقاً . ولكن السؤال عما إذا كنا حقاً نتوخى في بحثنا الاستمرارية والإبانة والقدرة على دحض التزييف وعبر - الذاتية ، هو سؤال محرج تماماً . وعوضاً عن ذلك ثمة اتجاه قوي التأكيد على دور الموضوع ، والاستعادة موضوع يدعى أنه فقد أو تشتت ، إلا أنه هذا الاتجاه يفتقر إلى الدافع العلمي . وبإمكان القول أنه في الدراسة التجريبية للأدب لا توجد أهمية كبرى للموضوع ولا للشخصية ومع هذا فإن التمييز النظري بين المشارك والملاحظ يتسم بالحساسية ( كما ناقشناه في كتابنا نظريات الأدب في القرن العشرين ١٩٧٣ ، ولكن اسمحو لي أن أضيف ولوعلى سبيل المجادلة ، بأن الملاحظ العلمي ، كمنشأ نظري theoretical construct قد يكون أي شخص وحتى أنه يمكن أن يكون آلة <http://Archive>

يجب أن يحطم الجدار الفاصل بين العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، وذلك كي نتفادى الحماية غير المقبولة لما يسمى بالقضايا الصدقية truthful propositions ولكن العبر - الذاتية تختلف عن إجماع الباحثين داخل منتدى مغلق ولذا ، كي نتجنب إضفاء صفة المناعة على المعتقدات عبر - الذاتية لا بد من وجود بعد عبر - معرفي interdisciplinary / يضم عدة معارف / في اختبار القضايا العلمية . ويجب على ملاحظات دارس الأدب حول الأسلوبيات أو التجربة الجسدية أو العلاقات الاجتماعية بين الكتاب والقراء يجب أن تكون مفتوحة لنقد علماء اللغة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع على التوالي . وإذا

ما صمدت هذه الملاحظات للنقد المقدم من وجهة نظر حقول معرفية أخرى ،  
أمكن للباحثين العاملين في الحقول المعرفية الأخرى الاستفادة منها . وبالتالي  
فإنها تساهم في معرفتنا العامة بالإنسان والمجتمع . إن الاختبار ( عبر -  
الذاتي ) يفيد في تحرير الدراسات الأدبية من التصور بأن الاختبار ( عبر -  
الذاتي ) يعتمد على معتقدات شخصية وفردية ، بينما يذهب الاختبار ( عبر -  
المعرفي ) خطوة أكبر إلى الأمام ، إذ أنه باعتباره جامعاً لوجهات نظر متعددة ،  
يفصل النتائج المسندة من غير المسندة ، ويسهل إيصال النتائج المسندة إلى  
الجمهور العام . وهو على هذا النحو ، يصرف عن الدراسة الأدبية التصور  
السائد بأنها تتصف بالعزلة النخبوية .

وقد يتساءل المرء عما إذا كان لهذا الجهد ما يبرره وإذا ما كان الجمهور  
العام ( من صحافة وبرلمان وصناعة ) سيولي أي اهتمام . هل يريد الجمهور  
العام حقاً أن يعرف كيفية عمل النظام الأدبي ؟ وإن جوابي هو : نعم ، بشرط  
أن نشرح للجمهور ما نريد تقديمه لهم .

إن دراسة الأدب تتيح المجال للحصول على بيانات موثقة ( توثيقات )  
كثيرة حول إنتاج وتلقي نصوص كان لها وما يزال تأثير جمالي . إن التحليل  
العلمي لهذه المادة - التي من الممكن أن تكون ذات قيمة عظيمة للحقول  
المعرفية الأخرى وكذلك للسياسات الثقافية الحكومات . لا يزال في بداياته  
الأولى . ومن الخطأ أن نعتبر التجربة الجمالية مجرد رفاهية وإنما يجب اعتبارها  
مصدر متعة ميسراً لكل فرد ، وعلاجاً ضد الملل والاشمئزاز ، ولو كان بالإمكان  
إيجاد تحديد أكثر تفصيلاً - مما كان يحدث مسبقاً - لكيفية إنتاج التأثير الجمالي

للأدب فيكون لذلك نفعاً ليس فقط بالنسبة للدائرة الأدبية ، وإنما لمجالات التبادل الثقافي الأخرى كذلك ، مثل السينما والرقص والعمارة والإعلام .

إني إذ أؤكد على ضرورة الاختبار ( عبر - الذاتي ) و ( عبر المعرفي ) لنظرياتنا وملاحظاتنا ، أؤكد خيارى بأنه توجد هناك حقيقة واحدة فقط .

فالحقيقة إذا ليست نتاجاً أو امتيازاً لطبقة واحدة أو لعرق واحد أو لثقافة واحدة وكان من العبث أن أسافر من مكان بعيد إليكم ، وأن أدخل معكم في نقاشات علمية لو لم أكن مؤمناً بوجود حقيقة واحدة يمكن من حيث المبدأ أن يشترك فيها الجميع بغض النظر عن خلفياتهم الثقافية والاجتماعية .

وختام حديثي هو أننا لسنا بحاجة إلى اختبارات ( عبر - ذاتية ) و ( عبر - معرفية ) فقط ، وإنما أيضاً إلى اختبارات يقوم بها باحثون ينتمون إلى تقاليد ثقافية مختلفة . ولهذا أتمنى أن يتطور التعاون الدولي في حقل الدراسات الأدبية بالفعل . إن دراسة الاتصال الأدبي هي حقل معرفي لا يقبل التقسيم تماماً كالطب أو علم الاقتصاد أو علم دراسة الأحوال الجوية ( كأمثلة على مجالات معرفية ذات موضوع معقد بعض الشيء ) . لا بد من مناقشة فرضيات ونظريات الدراسات الأدبية على نطاق عالمي إذا ما كان لهذه الفرضيات والنظريات أن تتمتع بفعالية عالمية .

أتمنى من صميم قلبي أن يساهم مؤتمرنا هنا في ذلك النقاش العالمي .

أصوات من الخارج  
رواية المغرب باللغة الفرنسية

• د. د. جون. د. أركسون

( جامعة لوزيانا )



ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أرغب في أن أقرأ لكم مقطعين ، يشكل كل منهما المقطع الأخير من  
رواية :

أولهما من رواية اي . ام . فورستر ( الطريق إلى الهند ) ، وثانيهما من  
رواية بول بولز ( السماء المظلمة ) . في رواية فورستر تلتقي الشخصيات ،  
( عزيز ) و ( فيلدنغ ) بعد سنوات عديدة من الفراق :

« لماذا لا نستطيع أن نكون أصدقاء ؟ » ، قالها الأخير ممسكاً به  
بمحبة .

« إن هذا ما أريد .. إن هذا ما تريد » . لكن الجياد لم ترد ذلك فلقد  
ابتعد بعضها عن بعض ، والأرض لم ترد فأرسلت صخوراً يجب أن يعبرها

الفرسان برتل وحيد ، وكذلك المعابد والخزان ، والسجن ، والقصر ،  
والطيور ، والجيفة ، وبيت الضيافة ، بدا ذلك واضحاً لهما عندما خرجا من  
الفجوة وشاهدا ( ماو ) في الأسفل : لم يريدوها . . صرخت أصواتهم بالمثلثات  
« لا ، ليس بعد » ، قالت السماء : « لا ، ليس هنا » .

وهكذا فشلت محاولة التوفيق بين الثنائي المتغرب ، بين شرقي وغربي .

وأما في رواية ( بولز ) فإن المحاولة اليائسة لبطل القصة في أن يجد ذاته في  
عالم أفريقيا الشمالية ، تنتهي بموته وبعنون زوجته . فالشخصيات العربية  
تسير بين العرب كما لو أنها تسير بين غرباء . فالمقطع الأخير يقدم لنا استعارة  
بلاغية ، حيث نجد حافلة ركاب ( ترام ) في الجزائر تشق طريقها عبر الجزء  
الأوروبي من المدينة :

« واندفعت ( الحافلة ) تشق طريقها عبر الجموع التي كانت تملأ  
الشوارع واجتازت بصعوبة ، منعطفاً آخر ، ثم بدأت صعوداً بطيئاً لشارع  
( غالييني ) . في الأسفل بدت أنوار المرفأ المترافضة على المياه المتحركة بهدوء .  
ثم لاحت في الأفق الأبنية الشاحبة والشوارع المعتمة . وعند حافة الحي العربي  
فإن الحافلة ، التي ما زالت مزدهمة بالركاب ، قامت بالتفافعة عريضة على  
شكل حذوة حصان ثم توقفت . لقد كانت تلك نهاية الخط ص ٣١٨ .

يحدثنا المقطعان الأخيران في كلتا الروايتين ، بنوع من التناؤم ، عن  
الفجوة الكائنة بين شعوب الشرق ، وشعوب الغرب ، لكن مشكلة إخفاق  
الاتصال بين الشرق والغرب ليست جديدة بأي شكل من الأشكال فقد أجرت  
دورية فرنسية ( دفاتر الشهر ' Les Cahiers du mois ) إحصاء عام ١٩٢٥ بين عدد

من الكتاب والمستشرقين المعروفين حيث طرحت أسئلة تتعلق بعلاقات الشرق والغرب ، وكان أحد الأسئلة التي طرحها ( موريس ميتر لانك ) قد تنفي بمعرفة فيما إذا كان « الشرق والغرب غير قابلين للاختراق المتبادل »<sup>(١)</sup>

إن هذا هو السؤال الذي يشغلني الآن . . .

كثيراً ما كتب الغربيون عن الشرق . فلقد ظهرت ما بين عامي ١٨٠٠ - ١٩٥٠ ما يقارب ستين ألف دراسة<sup>(٢)</sup> ، إن المنهج الأكاديمي والمدرسي المعروف بالاستشراق قد سيطر على تفكير الغرب فيما يتعلق بالشرق المسلم منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ولقد تمت السيطرة التامة على الدراسة المقارنة بين النصوص الغربية والشرقية من خلال مصادر موثوقة . إن الاستشراق هو بالطبع مصطلح غامض وحير ، ويغطي مساحات شاسعة وشعباً كثيرة من المغرب إلى الشرق الأدنى والأوسط فجنوب شرق آسيا انتهاء بالشرق الأقصى . وبما لا شك فيه أن الاستشراق قد قدم للغربيين فكرة عن الشرق ، على أنه مجموعة من البشر ، غير متبلورة ولكنها متجانسة ويمكن تعريفها على أنها : « الآخرون دوناً أي تمايز بينهم . إنهم غيرنا من الناس ، وأنهم غيرنا فهم يشكلون خطراً على طمأنينة الغربيين .

لقد عبر ماركس عن موقف المستشرق عندما تحدث عن المهمة المزدوجة لإنكلترا في الهند : « الشطر الأول تدميري والثاني إنشائي ، الأول هو عملية سحق المجتمع الآسيوي ، والثاني هو وضع الأسس المادية للمجتمع الأوروبي في آسيا »<sup>(٣)</sup> . ونستطيع أن نذكر أيضاً عبارة ماركس الشهيرة : « لا يستطيعون أن يمثلوا أنفسهم ، ولكن يجب أن يتم تمثيلهم » .



لقد شد عدد من الكتاب أمثال ادوارد سعيد وأنور عبد الملك ، انتباهنا إلى أن الاستشراق.الذي استخفى في ثوب من الموضوعية والدراسة العلمية ، قد عمل كخادم للعقيدة الفرنسية وللфكر الإمبريالي . إن الاستشراق ، بشكله الحالي الذي يغطي دراسات تتعلق بالعالم الإسلامي والشرق العربي ، لم يفشل في الاستجابة لمشكلة انقطاع التواصل بين الشرق والغرب فحسب ، بل أسهم فيها بشكل كبير .

\* \* \*

إن الموافقة بين عزيزو ( فيلدنغ ) ، بين المتتمي إلى الشرق والمتتمي إلى الغرب ، ستظل فاشلة دوماً طالما تسعى أو تمثلك إحدى الثقافتين سيطرة على الثقافة الأخرى ، وطالما يبقى حديث الشرق خطاب صمت مع الغرب .

<http://Archivebeta.Sakhrn.com>

هل يجب أن يكون الأمر كذلك ؟

في نيتي الحديث عن هذا الخطاب الصامت كما أسماه الناقد المغربي عبد الكبير الخطيبي في كتابه الأخير بالإضافة المغرب بالجمع Maghrib Pluriel حيث ناقش فيه روايتي المغرب الناطقين بالفرنسية بالإضافة إلى روايتي العالم الثالث بشكل عام وعلاقاتهم مع الغرب<sup>(١)</sup> . والنموذج ليس مؤامرة على الصمت ، بل إن العالم الثالث ، حتى وأن تحدث بصوت عال لا يسمع من قبل المغرب .

إن تلك المعضلة بعينها التي واجهت كتاب المغرب الذين اختاروا الكتابة بالفرنسية هي موضوع ذو أهمية خاصة من حيث اختيارهم للغة ذات توجه

مباشر للمغرب ، كوسيلة للتعبير عن هوياتهم الخاصة وباستخدام مثال عن ( الخطاب الروائي ) .

عند كاتب ياسين من الجزائر ، فإنني سأنظر بسرعة ، إلى كيفية فرض اللغة الفرنسية نفسها على كُتّاب المغرب الذين كتبوا بها ، وذلك قبل الحديث بالتفصيل عن الطريقة التي تمكنوا من خلالها من فرض أنفسهم ورغباتهم وحاجاتهم عليها .

فباختيارهم الفرنسية اختار كتاب المغرب أسلوب مخاطبة متشرباً بعقيدة الطبقة الحاكمة المسيطرة في المجتمع الأوروبي ومحكوماً بها أسماها ( جان فرانسوا ليونارد ) بالخطاب الأعلى metadiscourse ، المشمول ضمن الخطاب الرئيسي الذي يركز على فلسفة منطقية التمرکز logocentric ، تطورت منذ عهد أرسطو . إن هذا الخطاب الأعلى دشن عملية لتوظيف الحقيقة من شأنها أن تحدد شروطاً للحقيقة التي على أساسها قام الخطاب الغربي إنها الحقيقة التي لا نستخلصها من الصدق الأخلاقي المطلق والثابت بل من حاجة الطبقة الحاكمة لتشريع الأفكار التي تسوغ حكمها" ، ففي معالجة هذه الإشكالية لكاتب شرقي يكتب بلغة مشتقة من الثقافة الغربية ، وتواجهه العقيدة المتأصلة في تلك اللغة يحسن التأكيد على أي حال أنه ليس بمفيد في خياره بين الصمت أو القبول بمميزات الهيمنة الأوروبية على الشمال الأفريقي . لقد ابتدع بعض الكتاب المغاربة المهمين ، من أمثال كاتب ، طريقاً ثالثاً ، هو استراتيجية الاستفادة من أسلوب الفرنسية الرزين وتحويله ليعخدم أغراضهم ، لقد تمكنوا ، كما يقول الخطيبي من خلق فضاء جديد لكتابتهم من خلال وضع أنفسهم بشكل جذري في المسافة الواقعة بين الهوية والاختلاف ، أي المسافة

بين توافقية تلك اللغة التي تسعى لتمثيل كل المتحدثين بها ( غربيين كانوا أم شرقيين ) ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى خيارهم الجذري باتجاه الحضارة الغربية التي شكلت الأساس العقائدي للغة التي يكتبون بها تلك المسافة ، كما يقول الخطيبي : « هي موقع النص أو الحدث . وفي الأدب المغربي فإن مثل هذه المسافة ، عندما تكون قصيدة أو نصاً تفرض نفسها من خلال تغربها الجذري ، أي من خلال كتابة تبحث عن جذورها في لغة أخرى في اللانتهائية مطلقة . إن تلك اللغة الأخرى ، محادثة « التغرب الجذري » تلك وتلك اللانتهائية المطلقة تطبع أو تميز أعمال الكتاب المغاربة من أمثال كاتب الذي سد ثغرة انعدام الاتصال والصمت بين الشرق والغرب بأصوات من الخارج تثبت وجودها وبشروطها الخاصة .

في الفصل الأول من ( نجمة ) لكاتب ياسين الصادر عام ١٩٥٦ وعندما يحاول القارئ أن يحدد أين هو أو أن ( يشرق ) نفسه حرفياً ، لأن الرواية موجهة لجمهور غربي ويتوجب على القارئ الغربي أن يحاول تحديد مكانه بالنسبة للشرق فإنه يصبح مدركاً لوجود مكانين يستطيع أن يجد نفسه فيهما جسدياً ومكانياً ( السورشة Chantier ) والسجن<sup>(١)</sup> حيث يطالعنا هذا الفصل بالورشة ، وينتهي بالسجن . وهكذا كانت حياة الجزائريين في مرحلة ما قبل الاستقلال واقعاً ورواية مقيدة بالعمل الشاق والفقر والاضطهاد والسجون . إن صور التقييد تغطي النص ونرى في المشهد ما قبل الأخير من الفصل الأول ( القسم الحادي عشر إن مراد قد طعن من قبل صديقه رشيد وبدأ السجناء في باحة السجن يغنون ) يا أماء إن الجدار عال ( Mere, le mur est haut ) ص ٤٠ .

وتطالعنا بداية القسم الثاني عشر بنفس هاتيك اللازمة ، حيث يرددها مراد بعد أن شفي من جراحه ، لكنه ما زال سجين القضبان :

يا أماه ، إن الجدار عال

وها أنا ، في هذا الوقت الربيعي ، في مدينة هي أطلال .  
ها أنا ، سجين جذران ( لامباسة ) ، لكن الرومان  
قد استبدلوا بالكورسيكيين ، كل الكورسيكيين وكل حراس  
السجن ، أما نحن فجننا خلفاً للعبيد في نفس السجن ، وبالقرب  
من ساحة الأسود ، وأحفاد الرومان يسرون في دوريات  
البنادق تتدلى من على أكتافهم ، إن مصيراً رهيباً ليستظرنا  
عند نهاية تلك الأطلال ، السجن كان موضع فخر نابليون  
الثالث ، ودورية الكورسيكيين ، بنادقهم المتدلية على الأكتاف ،  
يسرون بتوازن تام على السور

وتشرق الشمس علينا من خلال منظر بنادق الحراس  
من خلال مواسير بنادقهم حتى تنتهي عشرون عاماً  
من الأعمال الشاقة . . . وفي الأربعين سأكون  
حرّاً وسأكون قد عشت الأعمال الشاقة وعمري  
مضاعفين . وفي الأربعين سأكون قادراً على أن  
استرجع أعوامي العشرين بحريتي . . آه يا أماه . . .  
فالجدار عال ! ( ص ٤١ ، ٤٢ )

إن صور التقييد ، والتأكيد على الاستمرارية التاريخية ( استبدال  
الرومان ج بأحفادهم والجزائريين أصبحوا خلفاً للعبيد ) كل هذا يركز على

العملية المتكررة والتي تفرض نوعاً من التطابق ( نفس السجن ) ، بالإضافة إلى رفض الواقع أو المحيط من خلال عملية الاستبدال ، ( فالكورسيكيون ) هم بدائل الفرنسيين ، والشمس تنعكس فقط من بنادق الحراس ) ، كل هذا يبرر نظام السيد والعبد القائم على التقييد ، والاستمرار ، والتمثل ، والتخفيض إلى مبدأ وحيد الجانب ، وحيد الصوت ( نظام السيد ) ، الذي يستبدل بالواقعية صورة منسوخة . ومن خلال فرض ( نسخة السيد ) كواقع ، فإن العبودية ، والسجن والاضطهاد ( من الرواية التي لم ترو بعد قصة تحرير الجزائر ) بحق الجزائريين في النص السابق قد اتضحت معالمها . إن كاتب ياسين إنما يكتب ضد هذه المقولات ، من خلال كتابات تكسر القيود ، وتجزي التاريخ والزمن وتضفي القيمة على الأخيرة والتعددية من خلال بحثها المستمر عن الواقع ( فقصوات الجزائر والجزائريين يعادل التحرر المقبل ) ويستبدل كاتب بالنص كتمثيل النص كحدث من خلال سرد لا طولاني يحررنا من التمثيل . إن كلاً من التمثيل ( representation ) وطولانية السرد القصصي ( غائبة كانت أم مبثورة ) ، المرتبطين بالرواية ( الواقعية ) التقليدية ترتبطان هنا أيضاً بالمضطهد ، بالهيمنة الغربية .

ترى الملاحظة الاستهلاكية التي وقعها ( المحررون ) ويفترض أنها صوت منشورات دي - سوي - في لا طولانية السرد القصصي اختلافاً بين الفرنسيين والعرب وتضع ذلك بطريقة غريبة :

« يتحرك الفكر الأوروبي - في دوام *duree* طولاني بينما ينشأ الفكر العربي في دوام دائري كل دور فيه رجعة ، تمرج المستقبل والماضي في أبدية اللحظة الحالية . إن تشوش الزمن الذي يعزوه المراقبون المعجلون إلى ميل إلى المداورة

والذي يتوجب على المرء أن يرى فيه أولاً وقبل كل شيء ، علامة لعبقرية تركيبيه ، إن تشوش الزمن هذا يتجاوب مع سمة شخصية ثابتة ، ومع توجه طبيعي للفكر يتصف به النحو العربي نفسه ، ص ٦ من الملاحظة الاستهلالية .

في تمييز الفكر الأوروبي عن الفكر العربي ، وبصرف النظر عن أن الميزات اللاتولانية المفترضة للفكر العربي قد وصفت بعبارات إيجابية ، ( فإن المحررين ) يدعمون منطلقات الفكر الاستشراقي فمن جهة فرضية تمايز معرفي epistemological للفكر العربي فيما يتعلق بمفهوم متوحد ومتناغم ، ومن جهة أخرى ، موقف الإجحاف الغربي الموروث الذي يرى العرب منحرفين لغة وفكراً وفعلاً .

ليس المهم أن كاتب ياسين يكتب كعربي مغربي ، بل إن كتابته تصدر عن أسلوب يتعارض ويصطدم مع العقيدة الغربية السائدة ، وعن ميل إلى التفكيك والتدفق والتشهي يميز سعيه إلى تغيير الواقع ، وإلى إيجاد أشكال تعبر عن حالة اللانتمائية التي تلبّستُ ، وهو سعي لما أسماه دولوز Deleuze وغواتاري Guattari اعتلاء عرش المملكة الاجتماعية بالتشهي ، وخلع التراكيب القمعية عن العرش ، ( مناهضة أوديب ، ص ٧١ ) .

الطولانية - مقابل اللاتولانية : هل هي حقاً فقط قضية الغرب مقابل العرب ؟ ظهرت نجمة في عام ١٩٥٦ ، عندما كانت مقالات الآن روب - غرييه التي طورت نظرية ( الرواية الجديدة ) بسردها القصصي اللاتولاني ما تزال في عملية التأليف ( كتبت هذه المقالات بين عامي ١٩٥٥ -

١٩٦٣ / : نشرت مقالة : من أجل رواية جديدة Pour un nouveau roman في  
عام ١٩٦٣ ، ولم تكن رواية روب غرييه الأولى Les Commes قد ظهرت إلا قبل  
ثلاث سنوات في ١٩٥٣ .

يدرك المرء طبعاً بأنه قد وجد هناك تياراً تاريخياً مضاداً للكتابة  
اللاتقليدية ، قاوم النقد القاسي للتطور الطويل وسبق الرواية الجديدة .  
يمكننا أن نفكر بكتاب مثل بروس ، جويس وفولكنر ، إنها ليست مصادفة أن  
( المحررين ) ، رغم اعتبارهم ( نجمة ) عملاً عربياً بعمق يقارنون كتابة كاتب  
بكتابة فولكنر ، لأن كاتب قرأ فولكنر وهناك فعلاً تشابه كبير بين ( نجمة )  
والسرد القصصي عند فولكنر . إن السرد القصصي عند كلا الكاتبين يهدف  
إلى تفكيك الطولانية التي تميز التقليد الوصفي - الواقعي للكتابة في الغرب .

رغم أنني لست مؤهلاً لمناقشة مسألة كون ما يسمى الفكر ( العربي )  
دائرياً ، أولاً طولانياً ، هذه العبارة تؤثر في كمركري أوروبي في Europocentric  
الجدل الذي تنشئه بين ما يسمى الفكر ( العربي ) والفكر ( الأوروبي ) وفي  
ميلها للتعميم غير الانتقادي . هل يمكن للمرء أن يعتبر بروس ، وجويس  
وفولكنر عربياً أيضاً ؟ ليس المهم أن ( كاتب ) كأولئك الكتاب طور سرداً  
قصصياً مجزأ أو غير مباشر ، بل إن مسرح الأحداث في كتابته يختلف جوهرياً  
عن مسرح الأحداث في كتاباتهم وبحرك عمله في طرق مختلفة جداً . إن الاتجاه  
العام لسرده القصصي واضح : إنه يتعارض مع التمرکز الكلامي logocentrism  
الذي يقدم التوجيه الفلسفي بطريقة الخطاب discourse الغربي السائد ، وبدقة  
أكثر ، الذي يدخل إلى اللغة الفرنسية التي يستعملها كاتب تلك التراكيب

القوية ذاتها التي تكمن وراء الاضطهاد التاريخي للجزائر . سوف ندرس بالتفصيل بعض الطرق الخاصة أو التكتيكات التي يستعملها كاتب .

يقول المحررون في تصدير الكتاب أن ( نجمة تتميز بـ ) الرجوع الدائم إلى الماضي ، والهوس العميق بالأصول ( ولكن هذه الأصول ، التي يمكن أن تقدم الأساس لإعادة تأكيد هوية الجزائر والجزائريين في المستقبل ، إن هذه الأصول ضائعة في ماض غامض ومظلم ، إلى الحد الذي تنقاسم فيه الأسطورة كلاً من الماضي والمستقبل ، تصبح الأسطورة بالنسبة لكاتب وسيلة أخرى للتخلي عن التاريخ والبحث عن الأصول وتدمير « حقيقة السرد القصصي التقليدي السطحية والجلية يقول الخطيبي أن :

« الأسطورة عند كاتب هي ذلك التوسط الذي ، بينما يؤكد على النقلة بين التاريخ والنشاط الخيالي ، بشكل رغبة بالاختيال على التاريخ وتحريكه وتشويهه ، ودحضه في جو من المزاح . الأسطورة في حد ذاتها تترجم السلوك . وبغض النظر عن التاريخ الحاصلي فإن الأسطورة تساعد التاريخ حين تصبح عنصراً تاريخياً »<sup>(١)</sup>

يبني كاتب روايته حول أسطورة بلد ضائع في الريف يهب نسيم لا مثيل له يأتي من الغابة ، من الصحراء من البحر ، من نفس بلد ضائع ، وذلك البحث عن بلد ضائع يختلف بين الماضي الغامض وغير المؤكد الذي يجسد الخسارة والمستقبل البعيد المنال ، الذي يجسد إعادة الامتلاك ، إن هذه القطبية بين الماضي والمستقبل ، الضياع والاسترداد ، الغياب والحضور ، وهذا الاختلاف الشديد بين الماضي الذي لا يعود والمستقبل المستحيل يخلق



اللاطولانية في السرد القصصي . ومقابل الحاضر الذي لا يطاق - أي حاضر الظالم - الذي يستمد قوته من سلسلة الاضطهاد التاريخية ، يجد السرد الجديد مخرجاً في هربه من الطولانية من خلال الأسطورة ويميز ثورة كاتب ورغبته في تحقيقه غير رته التي تقع خارج نطاق الأعراف والممارسات التاريخية المغربية . الأسطورة بالنسبة لكاتب ، بعيداً عن كونها تعكس نمط الأسطورة السلبية الذي وصف به غربيون مثل كامو المجتمع الشرقي ، هي فعل عدائي ، فعل تمرد .

إن سرد كاتب القصصي المبتوث من خلال عدة زوايا ينتقل باستمرار من مراد إلى مصطفى إلى رشيد ، وغيرهم - لا أحد منهم قادر على أن يحوكم خيوط التجارب في وحدة كاملة متناسكة . ويبقى لنا خطاب مجزأ يبلغ ويخفي في الوقت نفسه . بمثل هذه الكلمات يصف مراد تقرير رشيد عن الماضي :

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

« بعد نهاية بضعة أيام أعدت تقريباً تأليف الحكاية التي لم يقصها علي رشيد حتى نهايتها : فقلما كان يلمح لذلك ، وكثيراً ما كان يصمت أو يتابع ثانية حالماً يجذني مهتماً ، وكأنه يريد أن يفضي إليّ بدخيلة نفسه في الوقت الذي كان يؤكد لنفسه بأنني لم أكن مهتماً كثيراً بما يقول ( . . . . . ) لقد كانت تلك المرأة التي لحقها رشيد إلى بون . كان يتظاهر بعدم معرفته اسمها ، لكنه لم يكن قادراً على أن يمنع نفسه من وصفها ، بينما يجعلها في نفس الوقت غير مميزة ( . . . . . ) في أمثلة عديدة ، كما هو مبين في تناقضات وإشارات أخرى ، رأيت محاول أن يتخذ حركة منحرفة كي يضللني فيقودني إلى طريق مسدود . »

تعكس الاستراتيجيات الاستطردادية عند رشيد استراتيجيات السرد القصصي عند ( كاتب ) حيث يقدم هذا السرد خطاباً يسوح ويخفي بنفس الوقت ، وعندما يقص رشيد ، المريض بالمalaria ، حكاية مرضه ، فإن ضعفه الجسدي والعقلي يجسد الضعف الذي يميز أبطال كاتب ويعكس استحالة بناء الموضوع بطل ( subject - protagonist ) ، رواية موضوع أو حتى قارئ موضوع حيث أنها أصلها جميعاً مشوش ومدحوض ( ومن منا لم ير أصله غامضاً كجدول ماء تبتد في الرمل . . . ) ص ٩٧ . هذا بالضبط سبب بقاء شخصيات كاتب الرئيسية مرتابة في أصلها والاتجاه الذي تسير فيه ، فهم مثل الكاتب يسكنون في تلك الأرض التي لا تنتمي لأحد . وبين التماثل والاختلاف وصف سيء مختار ورشيد في سياق ما بأنها يقضيان أغلب الأمسيات المرححة دون لحظة انغماس في الملذات ، دون كلمة يمكن أن تدل على أصلهما أونواياهما . . . ص ٩٣ . إنها يعيشان بحث في لحظة السرد القصصي ، والأسطورة التي ليس لها ماض ( أصول ) ولا مستقبل ( نوايا ) ، ولكن لها حاضر ينشدان فيه إعادة بناء ما هو ضائع أو التبصر فيما هو بعيد المنال .

لا يوجد قصة كاملة ، فقط أجزاء ، فقط ( ألفاظ ) يقولها شخص مصاب بالجنون الأسطوري ( كالألفاظ سي مختار ) ، قبض عليه متلبساً ، أجبره على النطق بالحقيقة ، بالتجسيد غير المتوقع لكذبه ، ولكن ثبت أن ( الحقيقة ) ليست هي الحقيقة فعلاً بل صورة زائفة لها .

إن تصرف سي مختار ، الذي يكسبه غزله ألقاب الأب الزائف ص ٩٧ . والزوج الثاني ص ٩٨ ، ويجعلنا نرتاب في كل الشخصيات والأشياء في الرواية :

« . . . . ما يفوتني ، قال ( الرشيد ) ، هو النوع ( the species ) ، النوع الانتقامي من النساء المجنوبات اللواتي أغوين بالخطأ ، والنساء المتزوجات اللواتي كنت زوجهن الثاني بما يكفي لقلب تسلسل تاريخ النسب ، لأترك أرضاً أخرى إلى المصادفة المريبة والمنافسة بين خطين - الأول خط العرف ، الشرف ، واليقين ، والثاني خط ينشأ من شجرة يابسة ، وليس متأكداً من إثبات نفسه ، ولكنه قوي في كل مكان رغم أصله الغامض . . . . »

ص ٩٨ .

تعكس كلمات سي مختار نظريات وجود متصارعة - إحداها ذات أصل واضح ولكنه اعتباطي يجد موازياً له في السرد الطولاني بموضوعه المحدد بشكل جيد ، وأصوله ، وحقيقته المطلقة ، أما الثانية فهي نظرية تجزئ التجربة وتجعد موازياً لها في سرد ( كياتب ) المشابيك أو في زملائه كتاب اللغة الفرنسية التجريبيين الذين يرجع نسبهم الأسطوري إلى فولكنر ، جويس وبيكيت .

قبل سنوات عديدة تحدث فرانتز فانون بطلاقة عن المعاناة ، والعبودية والنضالات السياسية لدى شعوب العالم الثالث : « ولكن من منا - جماعات وأفراداً - تولى العمل الذي هو إزالة الاستعمار إزالة فعالة في أهميته العالمية ، وهادم للصورة التي نصنعها من هيممتنا من الخارج والداخل ؟ ما نزال في فجر الفكر العالمي . ولكننا نشأنا في المعاناة التي تستدعي قوتها اللغوية والثورية . إذا أخبرتكم ، ولتكونوا من تكونون ، أن هذا العمل قد بدأ مسبقاً ويمكنكم أن تفهموني فقط بوصفي ناجياً ، ربما تصغون عندئذ إلى مسيرة كل المذلولين والناجين<sup>(١١)</sup> .

إن ذلك العمل المزيل للاستعمار بشكل فعال والمهدم لصورة الهيمنة ،  
قد بدأه مسبقاً ( كاتب ) ( نجمة ) . وهناك كما رأينا ، يقدم قطعة من تجربة  
توضح خطة تهدف إلى رفض تلك القصص البارعة والأيديولوجيات السائدة  
التي تنظم التجربة في الثقافة الغربية والتي ساعدت الغرب كوسائل لاستيعاب  
ثقافات العالم الثالث . تظهر ( نجمة ) جزءاً كبيراً من ( تلك القدرة الهائلة  
على البقاء في التحول )<sup>(١١)</sup> . التي تحدد ، بالنسبة للخطيبي ما هو العالم  
الثالث . في روايته ، يخلق كاتب فضاء جديداً للكاتب الشرقي ، يصدر منه  
صوت من خارج الثقافة الغربية ، من ذلك المكان - الشرق - الذي يجب على  
الغرب أن يتوصل إلى معرفته على حقيقته .



## تزجية الفراغ عند العرب، في نظر الغرب

منايكل ضاهر

حظي موضوع العلاقة بين وقت الفراغ والثقافة باهتمام بالغ من قبل محللين من مختلف الانتماءات القومية والتيارات الفكرية حيث برز كقضية ذات أهمية قصوى لعدد من الكتاب - المسدعين . وقد طور المؤرخون والفلاسفة وعلماء الاجتماع وعلماء أصل الإنسان تعريفات دقيقة لوقت الفراغ وذلك من أجل إلقاء الضوء على وظيفته كأساس للثقافة . وقد عالج أيضاً فنانون الأدب موضوع وقت الفراغ ولكن بأسلوب عفوي وغير مباشر واعتبروه منبعاً للثقافة . وبسبب بعدهم عن أية إشكالية قد تملئها الافتراضات النظرية فقد بينوا بشكل سلس وبسيط عن طريق المقارنة والتباين دور كل من وقت الفراغ والثقافة في التقاليد المختلفة كتلك التي في الشرق والغرب .

ستعرض هذه المقالة لثلاثة تعريفات جوهرية وأساسية لوقت الفراغ وعلاقته بالثقافة كما ومن خلال صيغة عمل مدعمة بالآراء ستبناها بمناقشة لموضوع وقت الفراغ في عدد من الأعمال الأدبية ، حيث في كل واحدة من هذه

الأعمال التي تم سبر أغوارها ستتناول المقالة التداخل الحاصل بين ثقافات الغرب والشرق . هذه الطريقة في العرض والمتضمنة التوليف الفكري والمقارنة ستلقي الضوء على أفق من المبادئ الفلسفية والسياسية التي تكمن غالباً وراء كل رؤية أدبية .

غالباً ما يبني علماء الاجتماع نظرياتهم في وقت الفراغ من خلال السياق الذي يحكم الاقتصاد السياسي ، فقد أنشأ مثلاً كل من سيباستيان دوكرازيا وجوفر دومازدير تصورات حديثة عن أهمية وقت الفراغ بالعودة إلى افتراضات اجتماعية واقتصادية معينة<sup>(١)</sup> فبينما يرى دوكرازيا في وقت الفراغ حالة هذبة الإغريق القدماء وجسدوها في صورتها المثالية ، ويرى فيها أيضاً فناً ما فتىء نقاؤه يضمحل منذ العهود الأثينية حتى وصل إلى درجة الانقراض الفعلي تحت طغيان الساعة والآلة في العصر الصناعي ، ويفهم دومازدير وقت الفراغ على أنه ظاهرة حديثة نتجت عن تكنولوجيا تحرر الزمن وتبسط فرصاً جديدة أمام الأغلبية من العمال الذين كانوا سابقاً أسرى هذا الشكل أو ذاك من أشكال الضرورة .

ينظر دوكرازيا إلى أرسطو وأفلاطون كمثالين ( لنوعية وقت الفراغ ) ، حيث أنهما كانا يتذوقان الفن والفلسفة ، العشاء والأصدقاء ، كاشياء رائعة في ذاتها وليس كاشياء أعيد خلقها . فإعادة الخلق تتضمن تحضيراً للعمل ، بينما النشاط الحقيقي الذي نقوم به في وقت الفراغ هو بالمقارنة شيء متميز عن كل الضرورات . وكان دوكرازيا يعتقد أن الإغريق نالوا سكينتهم على حساب العبيد ، لكنه ارتأى أن يؤكد على أهمية المردود الثقافي لتقليد وقت الفراغ ،

حيث أنه يشعر أن هذا التقليد ما هو إلا إرث لا يمكن الحفاظ عليه إلا بإزالة السيطرة القمعية التي تمارسها المصالح التجارية الخاصة في أرجاء المجتمع وخصوصاً عن طريق وسائل الإعلام والفن واستبدالها بتدابير حكومية واعية . فالتوجيه الذي تقوم به حكومة متنورة يجعل الموارد المالية وأشكال الدعم الأخرى تنصب في خدمة ( العناصر الأفضل ) تلك التي تسمو على ( الأغلبية ) من البشر القانعين بملذاتهم .

يقسم دوكرازيا المجتمع إلى فئتين : « رجال متميزون » ، وهؤلاء لا يعرفون من خلال الطبقة وإنما من خلال الفكر والحساسية » . ( عامة الناس ) وهؤلاء يعرفون بافتقارهم للتهذيب وبإمكانياتهم المحدودة فإذا قدر للفتنة الأولى أن تملك وقت الفراغ فإنها ستحدد مستوى النوعية وتقطر الحميرة في حضارة سيطرت عليها قيم ( الكوكائين ) ومقد الثورة الصناعية . يخالف دومازدير دوكرازيا الرأي بشأن التعريف والنهج . يعتقد دومازدير أن وقت الفراغ أوجدته وساعدت في استمراره الثورات الصناعية والتكنولوجية . لقد عاش الفلاسفة الإغريق والذين ساروا على طريقتهم كرجال عصر النهضة ، في بظالة وليس في وقت فراغ .

يرى دومازدير نفسه تابعاً ومجدداً لما ركس في إدراكه لوقت الفراغ فقد أدرك التأثير الماركسي على فهمه لقضية وقت الفراغ وذلك في كونها نتيجة للتقدم التقني والتحرر الاجتماعي وفي إصراره على حقيقة : أن وقت الفراغ يجب أن يفهم دائماً من خلال علاقته بالعمل . يفضل دومازدير خلافاً لما ركس بين وقت الفراغ وبين النشاطين الاجتماعي السياسي والاجتماعي الديني . فوق الفراغ ليس طقساً ما أو ثورة وإنما كمال ذاتي .

يقسم دومازدير ( مملكة الضرورة ) إلى فئات سياسية وروحية ومهنية ،  
ويبحث في العلاقة الفريدة التي تقوم بين وقت الفراغ وكل فئة من هذه  
الفئات . يرى دومازدير أن وقت الفراغ في القرن العشرين يمارس تأثيراً ملحوظاً  
أكثر مما كان عليه في الماضي .

إن سياسة توصيات دومازدير أكثر ديمقراطية من توصيات دوكرازيا . لقد  
توصل إلى معرفة الفروق النوعية في القدرة الإنسانية والموهبة لكنه ركز على  
الوسائل التي تعزز أكثر الاتصال بين رجل الموهبة والرجل العادي عوضاً عن  
البحث عن استراتيجيات بحفظ ما دعا دوكرازيا (نوعية وقت الفراغ ) . يسأل  
دوكرازيا : « ألا يضمن التطور الثقافي ولادة شروط تساعد في توسيع دائرة  
الناس المختارين بحيث تصبح حضارة وقت الفراغ بعيدة عن إبراز التفاوت  
الطبيعي بين الفرد والجماع وتعال منه ؟ »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يزاوج الفيلسوف جوف بايبر الأبعاد الإيجابية لنظريات كل من دوكرازيا  
ودومازدير ، ففي دراسته التوضيحية ( وقت الفراغ : أسس الثقافة ) ينافع عن  
كل من التقليد الغربي لوقت الفراغ ، عائداً بذلك إلى الإغريق ، وعن  
المساواتية<sup>(١)</sup> .

يستخلص بايبر من خلال دراسته لنموذجيات أفلاطونية وتوماوية أن  
( . . . وقت الفراغ ما هو إلا موقف روحي - إنه ليس ببساطة نتيجة لعوامل  
خارجية كما أنه ليس النتيجة الحتمية لوقت فائض أو لعطلة نهاية الأسبوع أو  
الإجازة » .



يشير باير بأن العمال كانوا قد سلبوا عبر التاريخ من فرص التمتع بوقت الفراغ وذلك لاستغلال قدراتهم ووقتهم ، ويجادل بأن الحكومات مسؤولة في جعل ( مساحة وقت الفراغ الحقيقي متوفرة للشخص العامل وذلك بإطلاق سراحه من رقة العمل الضاغط . المفاهيم المذكورة أعلاه حول وقت الفراغ يميزها جملة من المبادئ السياسية والفلسفية حيث نلاحظ في جوهر كل تاريخ تأكيداً على الديمقراطية الثقافية أو على النخبوية »<sup>(٣)</sup> .

هذا الديالكتيك الأولي يميز تقريباً كل التحليلات المتعلقة بوقت الفراغ ، ويعزم أكثر حين يكون التحليل ثقافياً محضاً ، وكما شرح ادوارد سعيد بشكل مطول فإن التقليد في الأدب الغربي الذي يصف الثقافات الشرقية غالباً ما يعتمد في ذلك على افتراضات نخبوية<sup>(٤)</sup> . ولكن السهولة بمكان أن تطلق التعليقات في أدب كهذا . وبإلقاء نظرة فاحصة وموضوعية على عدد من الأعمال الأدبية في القرنين التاسع عشر والعشرين والمتخصصة بإبراز التداخل القائم بين الشرق والغرب مع الأخذ دائماً بعين الاعتبار دور وقت الفراغ داخل دينامية الصراع الثقافي ، يستطيع المرء أن يعثر على طيف موسوري من الرؤى ابتداء من المساواتية وانتهاء بالعرقية ، كما تشير العبارة المقتبسة بكتابه الأول ( أسبوع في الكونكوردي وأنهار ميريساك ) والذي نشر عام ١٨٤٩ . يستعير الكاتب الأمريكي هنري ديفيد ثورو عبارة صديقه الحميم رالف والدو إمرسون : « من السلام السوري ، وترجية وقت فراغ خالد » . بهذه الكلمات يتبدى ثورو كتابه الذي يعتبر فاتحة لهدف كرس حياته من أجله ، حيث يجابه من خلاله الحقائق الجوهرية للحياة . القسم الأعظم من هذه المحاولة وكما

يوشي الاقتباس يشتمل على تحليل لمفهومين مهمين : تزجية وقت الفراغ والشرق .

في نص من كتابه ( الأسبوع ) يبين ثوروكيف أن هذين المفهومين مرتبطان ببعضهما ولهما علاقة مركزية بالثقافة الإنسانية ، يقول :

« في كل أمة هناك صراع بين ما هو غربي وما هو شرقي حيث أن بعضهم قد يبقى إلى الأبد يتأمل الشمس بينما بعض آخر يستعجل دائماً الغروب . أما الفئة الأولى فتقول للأخيرة إنه حالما وصولك الغروب لن تكوني : بأي حال من الأحوال أكثر قرباً من الشمس ، وعلى هذا ترد الأخيرة : ولكننا بهذا نطيل النهار » .

نقاط عدة تسترعي الانتباه في هذا القول . أولاً : يرى ثورو أن الغرب يتسم بروح دينامية تقنية بينما يرتبط الشرق دائماً بفقر فلسفي سابي . ثانياً : لا يحشر ثورو الشرق والغرب في فئات منفصلة تماماً ، فهو يرى أنه في كل الحضارات يوجد اندماج لنزعات شرقية وغربية . ثالثاً : ما طرحه ثوروليس مشاراً للجدل إذ أنه يسعى إلى أن يصف تركيبة ما أكثر مما يسعى إلى خلق نمطين غربي وشرقي .

على أية حال هناك طرح يقدمه ثوروليس في كتابه الأول فقط وإنما في كامل نظامه الفكري ، خصوصاً في كتابه الكلاسي ( والدن ) ، فهو يقول أن أمريكي القرن التاسع عشر لديهم الكثير مما يتعلمونه عن تزجية وقت الفراغ من الشرق .

ونظراً لاهتمام ثورو بالتقديس الحاصل للتقدم المادي والتقني في مجتمعه فقد لاحظ بأن ( الناس هناك يعيشون حياة يأس كاملة ) ورأى أن الكثير من التقدم التكنولوجي يعكس « وسائل متطورة تقود لغايات غير متطورة » . بالنسبة له لا يمكن إنجاز التقدم الحقيقي بغير خلق وقت فراغ حقيقي لكل الشعب ، بحيث لا تعدو بعدها القرى الأمريكية مجرد أمكنة لرجال يقضون وقت فراغهم بامتطاء أكتاف بعضهم بعضاً . ويعتقد ثورو بأن القدرة على التوزيع الديمقراطي لوقت الفراغ تكمن في المبادئ التي جسدتها الثورة الأمريكية ولكنه يرنو دائماً إلى الشرق لتقديم تعريف معقد لتزجية وقت الفراغ .

إن تحقيق التوازن في المجتمع الأمريكي وخلق حيوية الغرب فيه - هذه الحيوية التي أصبحت الآن نوعاً من الهوس - تحتاج إلى الاندماج مع ذلك الهدوء التأملي الذي هُذب وصقل في الشرق .

في واحدة من أكثر صوره الأدبية شهرة يصف ثورو نفسه على شاطئ بحيرة والدن وهو يشارك في تركيبة كهذه :

« في الصباح أغسل ذهني بتلك الفلسفة أهائلة

لأصل الكون ، فلسفة بهغفات غيتا

والتي مرّ على تأليفها سنين من الآلهة ، كل شيء في

علمنا الحديث يبدو بالمقارنة بها تافهاً وأشك فيما لو

أن هذه الفلسفة لا تشير إلى حالة سابقة للكون ، عالية

في رقيها وبعيدة عن تصوراتها . ها أنا أطبع كتابي جافياً

وأذهب إلى بئر حيث الماء ، وأواه . . . هناك ألتقي  
بخادم البرامين ( Bramin ) ، كاهن البراهما ( BRAHMA )  
وفيشنو ( Vishnu ) واندرا ( Indra )  
حيث ما زال يجلس في معبده على الغانج يقرأ الفيدا  
أو يجلس قرب جذوع إحدى الأشجار مع  
إبريق ماء وكسرة خبزها هو خادمه أتى ليملاً الماء لسيدته وهناك في  
البئر يلتقي دلوي ودلوه ، إن ماء بحيرة والذن الصافية اختلط  
بالماء المقدس لنهر الغانج<sup>(٣)</sup> .

يمثل شرق ثور ورمزاً لمصدراً لتزجية وقت الفراغ في أعمق معانيه . إنه المنبع  
الرئيسي للثقافة ، لقد تلقى الشرقي ثور وتعاطفاً قليلاً مع رؤيته هذه من أقل  
معاصريه في الغرب الأمريكي رومنتية ألا وهو مارك توين الذي سافر إلى  
الشرق الأوسط في عام ١٨٩٧ وتناول الافتراضات المتعلقة بالشرق والثقافة  
وتزجية وقت الفراغ من زوايا مختلفة .

ترك مارك توين بصمة واضحة في رؤيته التي تثير الجدل حول الشرق  
والغرب فبسبب من ارتباطه بروح التنوير المرافقة للتقدم المادي قيّم بشكل واعٍ  
الحضارة على أسس التقدم التكنولوجي ولم ير في الشرق مستودعاً للحكمة قبل  
عهد للتخلف والكدس . والفترة التي رأى فيها التقاعس في الشرق جعلته  
ييدي خاصة رد فعل قوي وصارم :

« هبطنا السهل ثانية ، وتوقفنا عند بئريعود إلى زمن إبراهيم ،  
كان المكان معزولاً ومحاطاً بجدران

ترتفع ثلاثة أقدام عن الأرض بنيت من الحجارة المدورة  
والثقيلة على طريقة تلك الصور الموجودة في الكتاب  
المقدس . . وهناك وجدنا عرباً بأزيائهم المحلية وقد  
جلسوا على الأرض في جماعات ، يدخنون بوقار سجائرهم  
بأعقابها الطويلة . . عرب وآخرون كانوا يملؤون قريهم  
أسوداء بالماء . كان يوجد هنا صورة شرقية ذات جلال  
كنت قد عديتها آلاف المرات في النقوش الفولاذية  
الناعمة والغنية . . ولكن لم تشاهد في هذه النقوش  
لا عزلة ولا قذارة . . لا خرق بالية ولا براغيث . . لا تقاطيع  
بشعة ولا عيون متقرحة ، لا ذباب الأعياد ولا الجهل المرتسم ،  
على الملامح ، لا أمانكن قذرة على ظهور الجحير ولا غمغمات  
مقيتة بلغات مجهولة ، لا رائحة جمال تننة ولا إبحاء  
http://Archivebeta.Sakhrn.com  
بأن هناك أطناناً من البارود تقبع تحت هذا الفريق ، فيها  
لومسها أحد ، صعدت الموقف وأعطت المشهد متعة  
صميمية وسحراً خاصاً قد يكونان من الأمور الممتعة في حال  
استرجاعك لها ثانية . . وبالرغم من هذا فقد عاش الإنسان  
هناك آلاف السنين»<sup>(٣)</sup> .

بالرغم من أن التوصية الأخيرة في لهجتها ما هي إلا تقليد وديع لعاطفية  
الكتب التجارية فإنها ترتقي إلى أن تكون في مستوى وصفة قوية . إن لهجة  
توين عداثية ، ويمكن وصم رؤيته بفانتازيا ( إسحق الحيوانات ) . وهي رغبة  
حلمية ماثلة يمسرحها توين بشكل مطول في ( يانكي كونكتكت في بلاط الملك

آرثر) . . . وهي رواية يفجر فيها البطل في النهاية عمداً وبالديناميت شعباً لا يستطيع أن يكيف نفسه بشكل يتناسب مع متطلبات التقدم ، وحتى عندما يشاهد توين الناس يعملون في الشرق الأدنى فإنه يندب تقنياتهم التي تجاوزها ركب الحضارة . وقد صور عند بحيرة سليمان قرب القدس ذلك بما يلي :

« لقد بدت البحيرة الشهيرة تماماً كما لو كانت في عهد سليمان ونفس النساء الشرقيات مكفهرات الوجوه نزلن بطريقتهم الشرقية يحملن جرار الماء على رؤوسهن كما فعلن منذ ثلاث آلاف سنة خلت . وكما سيفعلن بعد خمسين ألف عام من الآن إذا بقيت أية واحدة منهن على ظهر الأرض »<sup>(٨)</sup> .

يبدو أن مارك توين لا رغبة له في أن تتزوج مياه بحيرة سليمان بمياه نهر المسيسيبي لأنه يرى أن بناييع الشرق لم تقدم أي شيء سوى الركود ، إنه لا يستطيع أن يتخيل أية وظيفة اجتماعية تحدث حولها ولا يستطيع أن يرى السكان الذين يستعملونها إلا كسباحين بدائيين للمياه وبالنسبة لمارك توين فإن الناس الذين لم يشهدوا التقدم الآلي هم أناس دون ثقافة وربما دون طموح . لم تسمح عبقرية توين على أية حال للتعريف العرقي للثقافة بأن يطفى على رؤيته . ومن السخرية بمكان ملاحظة أن رائعته ( مغامرات هكلبري فين ) تصور ثقافة إنسانية مثالية ترعرعت في عالم لا يخضع للآلة على صفة أحد الأنهار حيث يقيم العبد جيم مع ملك مملكة الحرية على أساس الاحترام المتبادل والتساند في وجود تخللته ممارسة فعلية لوقت الفراغ . نشرت هكلبري فين ، بعد خمسة عشر عاماً من زيارة توين للشرق الأوسط ، ولكن حتى في أثناء

وجوده في الشرق فقد كان قادرا ، ولو بشكل مؤقت ، بأن يتغلب على نزعته في رؤية الغرب والشرق كعالمين منفصلين وبتأليه التقدم ، وبمناسبة حفلة رحيله التي أقامها في القدس فقد اكتشف وبعبكس ما تشتهي رغباته الواعية في كل ثقافة إنسانية شهوة لا تستقر للترحال :

« إن نزعة الإنسان للتدخين والكسل والشرثرة ليست حسنة من الواضح أنه يجب ألا تستحوذ على المرء عادة كهذه فالتنوع في الحياة ضروري وإلا داهمنا التدهور الأخلاقي إن جرش والأردن والبحر الميت معنية فيما أقول ويجب أن يبقى القسم الباقي من القدس لفترة قصيرة خارج نطاق الزيارات . رحب بالرحلة فوراً . حياة جديدة سارت في كل ثنية ، على السرج وفي السهول الواسعة ، وأنت نائم في سرير لا يحده سوى الأفق ، يبدأ الخيال عمله في اللحظة كهذه . لقد كان شيئاً مؤلماً أن تراقب هؤلاء الناس القادمين من المدينة كيف أنهم اعتادوا الحياة الحرة للخيمة والصحراء . إن الغريزة البدوية غريزة إنسانية . لقد ولدت مع آدم وانتقلت مع الآباء وبمرور ثلاثين قرناً من الجهود الخثيثة لم تستطع الحضارة أن تدجنها أو تسلبها إياها ، لذلك كلما تذوقنا طعمها عاودنا الشوق إلى تذوقها ثانية »<sup>(١)</sup>

إن القابلية التي اعتبرها مارك توين خاصية متفردة وسلبية لدى العرب ، أي « الغريزة البدوية » ، تُصبح هنا فجأة ( إنسانية ) وتحمل ( سحراً ) ، إنها النزعة التي تهدد المسيرة الثابتة للتقدم وبسبب ذلك فإنها موضع شك . ولكن توين وكل زملائه الرحالة دغدغتهم قوتها ، وبهذا منحت فلسطين شاباً أمريكياً

وكاتباً معتمداً بآرائه بعض بذور الإلهام التي برعمت أخيراً وظهرت على شكل قصص توين البدوية .

إذا كان ثوروقد أكد على ضرورة المزاوجة بين الحكمة الشرقية والحكمة الغربية في علاقتها بتزجية وقت الفراغ والثقافة ، وإذا كان مارك توين قد ركز على ما يسمى بالاستقطاب فإن الروائي الأنكلو إيرلندي ج . ك فاريل يسعى إلى جمع الطريقتين من خلال التحول الذي يمر به بطله في ( حصار كروشنابور ) ، وقد كتبت روايته هذه عام ١٨٥٧ . الحصار الذي يشير إليه العنوان يترك على مستويين : حرفي ومجازي . من ناحية الفهم الحرفي فإن الحامية الإنكليزية في كروشنابور هي في الحقيقة تخضع لحصار عسكري من قبل الجنود المتمردين من الهنود . هذه المناورة العسكرية تمثل على أية حال مجازياً هجوماً على التصور المتعصب الذي يعتنقه قائد الحملة السيد هوبكنز والمعروف بلقبه ( الجابي The Collector ) .

هذا النبيل الفكتوري ينطلق في فهمه للحضارة من خلال تصوره لوقت الفراغ مع ما كتبه مارك توين في ( البراءة في الخارج ) إن الذين نطلق عليهم تسمية متحضرين هم المتقدمون تقنياً وكان الوعد بالحضارة قد تلقى توثيقاً تاريخياً قدم في قاعة كريستال بالاس للمعرض في المعرض الكبير الذي أقيم في لندن عام ١٨٥١ . كان السيد هوبكنز والذي حظي بفرصة لزيارة الكريستال بالاس قد جمع عدداً من المواد من المعرض وأحضرها معه إلى الهند وذلك من أجل تثقيف الأهالي ومن بين الكنوز التي جلبها معه نموذج معقد لكأس شراب ونموذج آخر لعربة مزودة بخطها الحديدي حيث تبسطه أمامها أثناء تقدمها



وتعيد سحبه بعد ما تعبده الدواليب . لم يستطع أن يفهم الجايي لماذا لا يرى المرء وسائل نقل كهذه تتجول في كل مكان من الهند خصوصاً بعد مضي ست سنوات . كأس الشراب هذا ما هو إلا اختراع خلاق يحوي على أقسام للصودا والحمض مقسومة بأقنية مستقلة ، والغاية من هذا هو أن نقطة التقاء القناتين تتم في اللحظة التي تدخل فيها الفم محدثة فوراناً<sup>(١١)</sup> . لقد استخدم الجايي الكأس لمرة واحدة فقط لكنها سلبت لُبّه عندها . يعتقد السيد هويكتز بكل إخلاص بأن اختراعات كالتى شاهدناها في الكأس والعربة تساعد في تثقيف الهنود وحثهم بذلك باتجاه التقدم . إنه يرى أن الوجود البريطاني في الهند والوظائف الموكلة له في كريشناپور هي مسخرة لخدمة هذا الغرض .

ولكن أفكاره تتغير مع مرور الأشهر بعد ما حول الحصار الحامية إلى مجرد طلل من الأحجار المسكونة بأشباح رجال ونساء فتكت بهم الكوليرا والأسقربوط والمجاعة كما فتك بهم رصاص الجنود من الهند (latees) وبينما هو ينظر إلى تحصيناته يشاهد على خطوط الجنود المتمردين انعكاساً للامبريالية البريطانية ليس لأن الهنود المتمردين تلقوا تدريبهم على أيدي البريطانيين فحسب ، بل لأن لديهم جمهرة من الداعمين الجالسين وراء المنحدر يشاهدون بحماس الهجوم ضد مقر الحامية البريطانية . هذه الجمهرة تستمتع بالمشاهدة في وقت فراغها هذا بينما تنتزه قرب خطوط المعركة : « أتوا من مختلف أنحاء الإقليم وكأنهم ذاهبون إلى مهرجان أو حفلة ، كان هناك رقص أو موسيقى ، ومن قبل الضجة التي تنبعث من المدافع الرشاشة كان يوسّع الحامية أن تصغي للتهديدات المتواصلة الآتية من آلات موسيقية محلية ومن الفلوتس ( Flutes ) والسيتارز ( Sitar ) والتي ترافقها ضربات طبل الإصبع ( Finger - drums ) وكان

هناك أيضاً تجاراً وبائعي الكحول والطعام ، الجوز والشراب وقصب السكر . . . لا يجتمع هذا الحشد السعيد والمتنوع تحت الفئ والمظلات والحيام إلا ليشاهد ( Feringhees ) وهم يدافعون عن أرواحهم<sup>(١١)</sup> .

وبعد انتهاء فصل الرياح الموسمية ينتقل المتفرجون بأعداد أكبر للاستفادة قدر الإمكان من طقس أكثر برودة . . « بعض الموسرين من السكان الأصليين أحضروا معهم سلال نزهة على الطريقة الأوروبية . وفرش خدمهم السجاد البهي فوق مرج أخضر ، وبينما مواثدهم ملأت السجاجيد كانوا يشاهدون ما يجري بواسطة التلسكوبات وعدسات الأوبرا التي فطنوا منذ البداية لاصطحابها معهم وعلى الرغم من أن ما كانوا يشاهدونه لم يكن ليبدو قوي التأثير شديد الحضور عليهم : فقط يشاهد هياكل عظمية ممزقة ورثة حشرت خلف جدران موحلة ، لكنهم على أية حال تركزوا وسط الأرض مطمئنين كرجال عادوا إلى مقاعدهم في المسرح عقب انتهاء الاستراحة<sup>(١٢)</sup> .

في المقام الأول يمثل هؤلاء المتفرجون ما كان كارل ماركس قد قصده حين أشار إلى التمرد بوصفه ( مهرجان ) الشعب . وفي المقام الثاني ، يعكس المتنزهون طبيعة المجتمع البريطاني في الهند نفسها ، والذين تحت ذريعة المبدأ يجوعون شعباً مغلوباً على أمره . وصار السيد هوكينز يدرك من خلال قوة الحصار أن الوسائل التي كان قد سبق وربطها بالحصارة يجب أن ينظر إليها بحكم السياقين الفلسفي والسياسي قبل تقويمها تقويماً عميقاً . لقد تولدت عنده هذه البصيرة من خلال إدراكه بأن التذكارات الثمينة التي اصطحبها معه من كريستال بالاس يجب أن تحول إما إلى طلقة مدفع أو خرطوش بندقية في

حال نفاذ الذخيرة . إن الحضارة تخدم بشكل قاطع مرامي الكولونيالية :

إن أكثر القذائف فاعلية دون شك فيما يتعلق بهذه الذخيرة المرجلة كانت رؤوس أشخاص الكهرو- معدنية . . . ومن بين الرؤوس يرز رأس شكسبير الأقوى فاعلية دون غرابة وهو يشق طريقه داخل فضيل مندهش من الهنود المتمردين ، والذين يتقدمون في رتل أحادي عبر الغابة . وقد خمن الجايي بأن نجاح ( البارد Bard ) في هذا المجال له صلة قوية بالمنافع القذائف الناشئة عن صراحته الحادة<sup>(١٧)</sup> .

وكما أنه لا يوجد أي تحفة أثرية من الكريستال بالاس مقدمة بما فيه الكفاية بحيث تعلن عن نفسها كوسيلة للحرب ، وكما أن الأهداف الاستغلالية للبعثة البريطانية قد توضحت جلية أمام أعين الجايي فقد واجه ليلاً معتماً للروح لم يخرج منه أبداً

إنه يدافع بنجاح وشجاعة عن الحملة ، لكنه يترك الهند عائداً إلى حياة انطفاء الأوهام في لندن . يجد نفسه من جديد يعيش في قلب الحضارة ، فيمضي جل وقته متسكماً في الأحياء الفقيرة ، مسكوناً هناك بالفقر . لقد جلبت له الهند في موطنه مشكلة تكلم عنها منذ سنوات مضت وبدقة صموئيل جونسون : ( Samuel Johnson ) .

« كل تقدم ذهني ينبثق من وقت الفراغ وكل وقت فراغ يتأتى مع عمل واحدنا لصالح الآخر »<sup>(١٨)</sup> ويعود هويكتز وبصراحة ليثمن من جديد حماسه السابق لعقيدة الكريستال بالاس « ضمن أطر سياسية ، إنه يؤنب ذاته لقمعه ذكريات لا تحمل خصائص تثقيفية واضحة في أثناء عرضها في المعرض مثل



في حين ترمز بحيرات فلسطين بالنسبة لمازك توين الركوند الذي يجب الابتعاد عنه ، بينما يرى جايي فاريل يناييع الهند بأنها تعكس الانعتاق الذي لا يمكن التغلب عليه ولكن من الخطأ اعتبار تصورج ج فاريل مماثلاً لرأي بطله هوبكنز قبل كل شيء ، فإن تقمص الجايي لشخصية الهنود في نهاية الرواية يستند إلى نفس الأساس الذي يتكئ عليه موقفه المتعالي في بداية الرواية حيث يبقى هوبكنز متعالياً على غنى الثقافة الفطرية . في إحدى مراحل المعركة المحمومة للسيطرة على المقر يكتشف هوبكنز هذا العيب . لقد شهد قوة التحمل التي يتمتع بها رئيس وزراء هندوسي متأمل ، والذي كان قد سبق وزجه في السجن لأسابيع في بيت التمرع الشباب ( مهراجا ) ( Maharajah ) لقد صعق الجايي لجهله للثقافة الهندية :

« لقد أدرك أن هناك نظاماً كاملاً من الحياة التي يعيشها الناس في الهند وغير قادر على استكناه معناه ، هذه الحياة التي لا تلقي بالاً له ولا لاهتماماته » (١٨) .

لم يحاول هوبكنز أبداً أن يقتنص الفرصة ليجعل من يؤتبه أكثر من مجرد نبوة إدراك ذاتي واحدة من شخصيات فاريل تبدي مرونة واضحة في إدراكها الثقافي الأكثر شمولية منه عند الجايي إنها هاري Hari ، الشاب ( مهراجا ) الذي يصبح فعلياً سجين الجايي لقد تعلم على أيدي مدرسين إنكليز . لذا فإن هاري مدافع جهوري عن الفلسفات الغربية الإنسانية كالعلم والتكنولوجيا . يعلي هاري من شأن شكسبير ويأخذ برشاقة صوراً فوتوغرافية قديمة ويتوق إلى الهند وهي مسيجة بالسكك الحديدية ، بالرغم من هذا فهو يضمّر إجلالاً كبيراً للمخطوطات الهندوسية المقدسة كما يضمّر احتراماً لحكمة

باقي الديانات كالمسيحية ومقارنة مع والده الفاسق ، العجوز (مهرجا) الذي كان مهتماً بشكل أساسي بالمال والمجوهرات والفتيات العاريات والعرقية البريطانية فإن هاري يظهر لنا كأكثر الشخصيات مرونة وإدراكاً في الرواية .

لقد استغل وقت فراغه كأساس لدمج الثقافات وبالرغم من أن شخصية هاري التحريضية والتي تبدو شرقية من ناحية وتحاكي الطرق الغربية من ناحية أخرى ، فإنها تلعب دوراً ثانوياً في كتاب فاريل . معالجة أوسع في شرح نموذج هذه الشخصية يمكن أن يوجد في كتاب رك ناربان خطاط الأساء The painter of signs .

حبكة هذه الرواية تتمحور حول راملى ، وهو شاب في الثلاثين من عمره يعمل كخطاط للأساء في مدينة مالاغدي Malgudi الأسطورية حياته المستقرة عكر صفوها أنثى هندية شابة تدعى ديزي Daisy كانت ديزي منغمسة بهوس في عملها والذي يقضي بفتح عيادات تنظيم الأسرة في كل أرجاء الهند ، وهذا المعنى فهي تعكس رؤى غربية متقدمة . رامان مثل هاري في حصار كريشنابور حاول أن يضيف إلى ثقافته الأم نظرية وتطبيقاً العناصر الإيجابية فيها ويدمجها مع التنوير القادم من الغرب . ما يجذب الانتباه في رامان هو حياته الرتيبة فهو يرسم إشاراته على الرمل خلف منزله حيث يتمتع هناك برؤية النهر يقضي وقته كاملاً ، ويصر على أن رسوماته يجب أن تبقى خمسة أيام على الأقل حتى تجف ، وحتى عندما يحاول زبائنه وضع مواعيد صارمة له فهو لا يكون في عجلة على الإطلاق . لأجل أعماله غالباً ما يستخدم زيت الكتان الصافي ، وألواناً بديعة يأتي بها من ألمانيا من أجل الرسم على لوح خشبي أخذه من غابات

ميمفي Memphi . لقد اختار رحلته هذه ليس لغاية الربح وإنما لأنه أحب ( التخطيط ) أحب الحروف وشكلها وظلها . لقد وجد في عمله كنزاً حقيقياً ليس لأنه يقدم له فرصة للخلق وإنما أيضاً لذلك السياق الاجتماعي الذي يزوده به . إنه يشعر بمتعة خاصة كونه أصبح معروفاً وعلى احتكاك دائم مع أعرض الشرائح البشرية في المجتمع ، حيث أن جذوره تبقى راسخة خلال علاقات كهذه يقول :

« إن خطاط الأسماء قد يبدو عادياً لكنه يكتف بين يديه هموم وأحلام المجتمع قاطبة »<sup>(١١)</sup> . يتأمل راما ن عادة عمله ويستغرق في ذلك وقتاً طويلاً . مكانه المفضل لتناول الطعام مطعم يدعى بوردي Boardly لأن هذا المطعم دون يافطة ، وهناك يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه بشهية كما يتمتع بتناول المقبلات . في أوقات الظهري يقضي راما ن أوقاته في القراءة ويقرأ أعمالاً يكون قد حصل عليها من مخزن الكتب المستعملة . يركز دائماً على الأعمال الكلاسيكية سواء أكانت غربية أم شرقية - وتراوح نزعاته الأدبية من كتاب جيون ( الانحدار والسقوط Decline and Fall ) لكتاب تاميل الكلاسيكي كورال Koral . ولا يقلق صفو هذا الروتين المتوازن والعقلاني إلا حينما يكلف راما ن برسم يافطة لأحد مراكز تنظيم الأسرة . لقد أحب بجنون مديرة المركز الشابة ديزي . بعد أن رفضت ديزي هذه زواجاً مدبراً لها ، هربت من البيت وكانت مراقبة فتلقفتها إحدى الإرساليات التبشيرية ، حيث تلقت تعليمها هناك ولكن رفضت الانصياع لتعاليمها . وقد أطلقت على نفسها اسم ديزي البعيد عن العرقية كي تدلل على استقلاليتها . بقيت ديزي مستقلة عن كل شيء وكل شخص . كان هدفها الأسمى هو تحديد النسل في بلدها بنسبة خمسة بالمئة كل

عام : وبينما كان رامان يتودد إليها وجد نفسه منساقاً إلى نفس المهمة .


لا التعب ولا الخطر كانا ليمنعاً ديزي من اجتياز كافة أنحاء الهند من أجل التبشير برسالتها حول عدم الإنجاب لقد أقنعت رامان بأن يصطحبها من أجل اختيار المواقع التي يجب أن تعلق عليها يافطات تحديد النسل مرة قال لها بلهجة مهينة بأنها تذكره بالملكة فكتوريا وفي محاولته الهروب من عاطفته المتأججة حذر نفسه أن قليلاً من ( الديزية ) لا بأس به ولكن الكثير منه قد يكون خطراً ، كان قلقاً حول ما تطلبه ديزي منه من أشكال الألواح الخشبية للرسم وأن حجم العمل الذي تطلبه به سيحوله من رسام فنان إلى رسام بيوت ولكن بالرغم من ذلك فقد ألح عليها بشدة وأقنعتها بقبول عرضه للزواج منه ، خطة الخطوبة هذه جعلت عمة رامان ، التي ساهمت في تربيته منذ الطفولة تغادر المنزل . كانت امرأة تقليدية وهادئة وكانت قد قامت برحلتها الأخيرة إلى جبال بينارز في الهملايا كانت تشوق بعد موتها أن ينشر مادها في مياه نهر الغانج كانت قد تركت أشياءها في المنزل ولكن رامان أخفاها لأنه لم يكن راغباً بإزعاج زوجته لقد تمت إعادة ترتيب البيت بشكل يناسب ذوق ديزي أن الحياة معها ستكون متينة ومنظمة بشكل جيد وسوف لن تسمح بالتدخل في العمل أو في مبادئ تنظيم الأسرة يقول الزوج الموعود :

« في كل القضايا ستكون ديزي السلطة النهائية التي تضع القرار كانت ديزي قد وضعت شرطين لقبول طلب الزواج ، الأول : إنه يجب عليهم ألا ينجبوا أطفالاً والثاني : أنه فيما إذا أنجبت ولداً عن طريق الخطأ فإنها سوف تتخلى عن الطفل وترك نفسها ( طليقة ) ومتفرغة لواجبها الاجتماعي . لم يكن رامان ليعارض أو يعدل من هذا مطلقاً » (٣٠) .



حقاً ما هذا إلا بيان أنثوي رسمي . وفي النهاية وبالرغم من إذعان رامان المطلق لمطالبها فقد كانت تشاكسه كانت قد ترأست وفداً لافتتاح مركز جديد لتحديد النسل في الأراضي الواقعة خلف النهر وتركت رامان في محنته ، وتشرح له أن التأمل قادها إلى استنتاج يقول بأنه وببساطة لا مكان له في حياتها ، لأن الفلاحين في الهند محتاجون إلى رسالتها أكثر مما يحتاج هو إلى شخصها :

« ... هناك ملايين القرى في ريفنا ، وحتى لو كرست نفسي لهذه المهمة كل يوم في حياتي ... كانت تخلق على أجنحة الإحصاءات والتي بدت والتي بدت لرامان بأنها كانت تلعب دوراً مخرباً على عقلها ، واكتفى رامان بالقول :

« ليس بإمكانك أن تقلقي على كل إنسان في هذا العالم حسناً ، افعلي ما بوسعك ودعي فرصة للآخرين كي يساعدوا » .  


« أنا لست مهتمة بالآخرين ولا بما يقولونه لقد دربتني الإرسالية أن أتجنب التفكير بالآخرين ولن أستمع هكذا بأقصى ما أستطيع . لا أعرف أي طريقة أخرى » .

« وماذا عني أنا ؟ سأل باستجداء .

« ماذا عنك أنت ؟ » سألت دون أن تزيع رأسها عن الحسابات (١١) .

وجد رامان نفسه مجرد رقم بعد ما حاول التودد والتقرب من عاملة اجتماعية Siren تغني أغنية التقدم الغربي . كان القرار على أية حال مضحكاً . وفي النهاية تجنب رامان الإفراط في تعاطي ( الديزايزم Daisysm ولم يكن رحيل

عمته إلا مؤشراً على المصالحة الحتمية مع القيم التقليدية . وعاد رامان أخيراً إلى رسومه وأصدقائه وقراءاته في البوردلس Boardless مرتاح البال ولكن بمرارة في حلقه . صحيح أن ملكته فكتوريا أزعجته لكنها لم تسلبه ثقافته أو وقت فراغه .

فنانو الأدب الذين نوقشوا أعلاه تصدوا بأسلوب خيالي لنفس المسائل التي تناولها بالتحليل المنظرون الذين قدموا في بداية هذه المقالة . يعزو ثورو أهمية بالغة ، متبعاً طريقة جوزيف باير ، للقيم التقليدية التأملية ولكنه يركز على التراث الشرقي أكثر مما يركز على التراثين الإغريقي والقولبي .

ينافح ثورو ، مثله مثل دومازدير وبايرين عن التوزيع الديمقراطي لوقت الفراغ . فاريل ، ومن خلال أعين الجايي ، يقدم وجهة نظر نخبوية لوقت فراغ والثقافة والتي تذكر إلى حد ما بمبادئ سياستيان دوكرازيا . هذا النموذج النخبوي مطبوع بنحو الجايي وناسه كما أنه مطبوع بالمثل الأعلى للتعديدية والذكاء اللذين يتمتع بهما الشاب الهندي ( مهراجا . . . هاري ) .

ويدافع مارك توين عن النخبوية في تصويره الهازيء للعرب في كتابه ( البراءة في الخارج ) إن توين ينظر إلى الثقافة كاختراع تقني محض وليس كعملية تطور تتصهر فيها المسلمات والأمثلة في نطاق معرفي عريض . وعلى أية حال فإننا نجد مارك توين ، وبصورة أكثر مرونة ، لديه القدرة والفصاحة على أن يعلن دعمه لمبادئ وقت الفراغ التي عمقها باير وعمقتها المساواتية التي أكدها دومازدير . نارايار Narayar يفعل الشيء نفسه دائماً . بطله رامان يسعى لدمج القيم التقليدية الشرقية بالمعرفة الغربية المتقدمة في حياة الثقافة التوليدية

لوقت الفراغ أسلوب حياته الترفيهية كرسام وخطاط قرب نهر في مالغادي يمثل ذلك الوجود المليء بالراحة والطمأنينة لثورو ككاتب على بحيرة والدين قطعاً فإن الكاتب يتحاشى الإذعان لمثال التقدم الذي خدع جابي فاريل وأضر ببارك توين .

إن كل من هذه الصور الأدبية تصف الصراع القائم بين النخبوية والديمقراطية الثقافية وتعرض للمجابهة بين الشرق والغرب . إن تفاؤلية ثورو وسخرية توين ، ورؤية فاريل المتصدعة ، وقرار نارايان المضحك تقدم خياراً متعدد الجوانب من أجل التصدي لهذه المسائل المهمة المتعلقة بقضايا وقف الفراغ والصراع الثقافي القائم في عالم محموم يسير بسرعة إلى التلاشي .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## دعوة إلى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده

• د. عبد النجى اصطيف



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sawarit.com>

مضى عصر النبوة ، ومن الصعوبة بمكان أن يتبأ المرء دعوة جديدة ، بله أن يدعي مهمة تبليغ رسالة ما تتصل بها . والأدب المقارن بعد ذلك ليس ديناً جديداً ، حتى في هذه الأرض ، وإن كان كفتى المتنبي ، غريب الوجد واليد واللسان ، كان وما زال . فعلى الرغم من مرور أكثر من عشر سنوات على البدء بتدريس مادة الأدب المقارن في كلية الآداب في جامعة دمشق (١) . إلا أن مكتبة الأدب المقارن في هذا القطر ، على سبيل المثال ، ما زالت تقتصر على كتاب الأستاذ الدكتور حسام الخطيب (٢) ، ويضع مقالات متفرقة في مختلف الدوريات العربية . أما في خارج القطر فثمة عدد لا بأس به من المحاولات (٣) لتقديم بديل عن كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال مؤسس الأدب المقارن الحقيقي في الوطن العربي وهي محاولات واعدة وجسورة ، ولكن من الصعب على المرء أن يضع يده على قلبه ويشير باطمئنان إلى أحدها على

أنه هذا البديل لأن معظمها قد تم إنجازه لضرورات تدريسية أوفوق تدريسية مختلفة وضمن ظروف بحثية لا تسمح بتجاوز مستوى معين من الإثقان وهو مستوى لا يقارن على أي حال بمستوى أي كتاب جامعي في الجامعات غير العربية التي تدرس هذا الحقل المعرفي الهام<sup>(١)</sup> . إن هذه المحاولات ومحاولات هاوية وهواية الكتابة في الأدب المقارن في الوطن العربي تخضع لما تخضع له أية هواية أخرى من ظروف وشروط ومؤثرات لا أريد أن أتحدث عنها الآن لأن حديثها ذو شجون ونحن نجتمع اليوم اجتماع المتفائل المتطلع إلى آفاق مشرقة في مستقبل هذا الحقل المعرفي في مختلف جامعات الوطن العربي ومؤسساته التعليمية والثقافية الأخرى . وحسب ملتقانا هذا أن يتيح لنا منبراً مسموعاً لكل من ظفر بالتأهيل المناسب في هذا الميدان حتى لا يلوذ بالصمت ، أو حتى لا ينتهي إليه ، وربما لا يظفر عندها حتى بمجرد شرف النعوة ، لو فكر في عالم آخر أكثر إنصافاً من علمنا هذا

من هنا كانت سعادتي كبيرة حقاً بهذا الملتقى ، لأنني أرى فيه هذا المنبر الذي ينبغي أن يهدف من بين ما يهدف إليه ، إلى نشر الاهتمام بالأدب المقارن حتى لا يتحول المقارنون في الوطن العربي إلى أعضاء في ناد من أندية الصفوة التي تنظر إلى نفسها في مرآة هذه النفس فقط . إنني إذ أعطي هذا المنبر لأدعو إلى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده . لأود منذ البداية أن أبين أنني لا أدعو إلى الأدب المقارن حقلاً معرفياً هاماً ظفر باستقلاله منذ زمن في معظم الثقافات التي تنتمي بحق إلى قرننا هذا ، بل ضرورة منهجية ملحة غاية الإلحاح في مواجهتنا لطبيعة أدبنا الحديث والمعاصر والنهوض به أيضاً . إنني لأمل أن أدلل من خلال هذا البحث على أن السبيل الأكثر جدوى في

التعامل مع هذا الأدب هو السبيل المقارن . فيما دامت طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد النحو الأمثل لدراستها ، والمنهج الأشد فاعلية في مباشرتها فإن تبني المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده ، ضرورة تملئها طبيعة هذا الأدب نفسه ، إضافة إلى ضرورة الالتئام الحق إلى هذا العصر ، بدل العيش عالة عليه كما هو شأننا حتى اليوم .

### ولكن ماذا عن طبيعة الأدب العربي الحديث ؟

لواجهنا - نحن مستهلكي الأدب أو منتجيهِ - سؤال كهذا ، لأثرنا أن نشير إلى عينات من هذا الأدب ، بدل المغامرة بإدلاء بشيء ما عن طبيعته . وهذا أمر متفهم فالمستهلك والمنتج معنيان أساساً بالإنتاج الفعلي الذي يستطيعان الإشارة إليه ، والدارس من جهة أخرى ، وعملاً بمبدأ أقل الجهد ، ربما وجد هذه الإشارة أيسر عليه من التأمل في طبيعة هذا الأدب . ومهما كان الأمر ، فإن الأدب العربي الحديث بالنسبة لنا هو ثلاثية نجيب محفوظ ، وأيام طه حسين والنمور في اليوم العاشر لذكرى تامر ، والمملك هو الملك لسعد الله ونوس ، ومفرد بصيغة الجمع لأدونيس وجبران لميخائيل نعيمة وصندوق الدنيا للمازني . إذ أنه مهما اختلف النقاد العرب المحدثون حول طبيعة الأدب العربي الحديث أو مكوناته ، أو خصائصه ، أو قضاياها ، فإنهم لن يباروا في أن هذه الأعمال التي تقدم ذكرها ، أعمال أدبية عربية حديثة في شكلها ومضمونها ، في حساسيتها الفنية وفي حساسيتها النفسية ، في العالم الذي تقدمه لنا ، والرؤية التي تجسدها لهذا العالم .

ونظرة عجل إلى هذه الأعمال تبين لنا أنها تنتمي إلى أنواع أدبية

معنية . فالثلاثية تنتمي إلى الرواية The Novel وجبران نعيمة إلى السيرة  
Biography والنمور في اليوم العاشر إلى القصة القصيرة أو الأقصوصة Short Story  
، وأيام طه حسين إلى السيرة الذاتية Autobiography وصندوق الدنيا إلى المقالة  
Essay والملك هو الملك إلى المسرحية Drama ، ومفرد بصيغة الجمع إلى  
الشعر .

ولست أظن أن هناك من يباري اليوم في أن الأنواع الأدبية الستة  
الأولى ، أنواع مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية ، على الرغم من أن  
هناك من يجهد نفسه بطائل ، أو بغير طائل على الأغلب ، في البحث عن  
جذور لها في تقاليدنا الأدبية الكلاسيكية . وهذا أمر مشروع ومتفهم ، إلا أنه -  
فيما يبدو لي ، وربما لكثيرين من الدارسين المعاصرين - غير مجد . لأن الإنتاج  
العربي في هذه الأنواع نتاج حفزته أساساً عملية المواجهة مع الآخر ، وهو أوروبياً  
في هذه الحال إذا ما رغبنا في شيء من التحديد - هذه المواجهة المتعددة الوجوه  
والأبعاد والمستويات والتي استغرقت جميع جوانب حياتنا العربية الحديثة  
والمعاصرة ..

ولكن ماذا عن الشعر العربي الحديث ؟

هل الشعر العربي الحديث شعر حديث لمجرد كونه قد أنتج في العقود  
الأربعة الأخيرة أي أن لفظ الحديث هو مجرد وصف زمني يزول بمرور  
الوقت ، ويغدو بعده الحديث قديماً ؟ أم أنه ذو أبعاد تتجاوز حدود هذا الوصف  
الزمني ؟

الحقيقة أن معظم دارسي الشعر العربي الحديث ، بما فيهم المكابرون والمفرطون في حماسهم لكمال التقليد الشعري العربي العريق ، يميلون إلى الاعتقاد بأن هذا الشعر شعريدير وجهه نحو الآخر والعصر ، أكثر مما يدير وجهه نحو التقليد العربي الكلاسي الذي يمتد أكثر من خمسة عشر قرناً . فقد استطاعت جهود النقاد والشعراء العرب من جيل نعيمة والعقاد والمازني وشكري وطه حسين ، ومن بعدهم من جيل أبي شادي ومندور ولويس عوض ، ومن تلاهم من رواد الشعر العربي الحديث ، أن تنجح في فك ارتباط هذا الشعر بالنموذج القديم Old Model الذي يعتبر أحمد شوقي أكبر دعائه ومؤيديه ، وفي ربطه بالحياة العربية المعاصرة - هذه الحياة التي تعيش حالة من التحدي الدائم الذي تفرضه طبيعة المواجهة مع الخارجي - الآخر على جميع المستويات .

إن الشعر العربي الحديث ليس شعراً حديثاً لمجرد كونه قد كتب زمنياً في وقت متأخر ، ولكنه حديث لأنه في شكله ومضمونه ، صوره وتشكيلاته ، حساسيته النفسية وحساسيته الفنية ، مكوناته الأساسية والثانوية ، شعر مباين للشعر العربي الكلاسي ، والكلاسي الجديد ، مباينة أملت لها طبيعة الحياة العربية والحديثة والمعاصرة ، لأن الأدب العربي الحديث أدب مرتبط استراتيجياً بهذه الحياة . إنه أدب يدير وجهه لها ، بعد أن أعرض عن النموذج الكلاسي القديم الذي استأثر به طويلاً .

ثمة إذن أدب عربي حديث يمكن تصنيفه تحت أنواع أدبية محددة مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية ، أو تحت نوع أدبي كلاسي ، ولكنه مباين له على نحو جذري في كثير من وجوهه .



وعلى الرغم من أن هذا الأدب :

١) يتأثر إلى حد بعيد بالموروث الثقافي من خلال اللغة التي يستخدمها الأديب العربي الحديث - هذه اللغة التي ليست مجرد نظام لغوي Langue يحكم إنشاءه الفردي Parol ويكفل له وصوله إلى الآخرين وحسب ، بل هي أداة للتفكير لها إجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقوانينها وقواعدها التي تفرض نفسها على مستخدم هذه اللغة ، وهي فوق هذا وذاك الأداة الأهم التي تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمن يستخدم هذه اللغة .

ب - ويتأثر كذلك بجوانب الحياة العربية المختلفة التي يحياها صاحب هذا الأدب ، إذ أن هذا الأدب فعالية إنسانية تتأثر بباقي فعاليات الإنسان الأخرى - والحياة العربية الحديثة بشكل عام - تتأثر ، في مختلف وجوهها بالمواجهة مع الخارجي .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إلا أنه يتعرض أيضاً لمؤثر خارجي يتلمس المرء آثاره بسهولة ويسر في مختلف وجوهه . بل إن الدارس ليفاجأ بحق بعمق هذا التأثير فيه من جهة ، واستغراقه لمستويات مختلفة ووجوه متنوعة منه .

ولنبداً بأداة هذا الأدب ، وهي اللغة العربية الحديثة ، التي نفخر بعراقه أصولها ، وكونها لغة القرآن والحضارة العربية الإسلامية وما إلى ذلك ولا ندري أنها في كثير من مفرداتها وتراكيبها وطرق التفكير والمحاكاة فيها وغير ذلك تكاد تكون ترجمة حرفية للفرنسية والإنكليزية والألمانية وغيرها من اللغات الحديثة التي يترجم عنها ، أو نمتح مما دون فيها مباشرة .

وقد كفانا باحثان كبيران عربي وإنكليزي بيان تأثير الفرنسية والإنكليزية على العربية . أما الأجنبي فهو البروفسور P. J. E. Cachia يدير كاكيا<sup>(١)</sup> أستاذ الأدب العربي في جامعة ادنبره سابقاً ، وأستاذ العربية في جامعة كولومبيا في نيويورك حالياً ، وأحد محرري مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature والذي ينطق بالعربية من أي الشدقين شاء إذ أمضى جزءاً غير يسير من حياته في مصر . وأما العربي فهو الدكتور لويس عوض<sup>(٢)</sup> تلميذ طه حسين ، وأحد النوافذ الهامة التي أتيحت للقارئ العربي على الآداب الأجنبية في العقود الخمسة الأخيرة .

والواقع أن من يعود إلى ما أورده من أدلة وأمثلة لوجوه تأثير العربية الحديثة بهاتين اللغتين وغيرهما لا يسهه إلا أن يقرب هذا التأثير . ولربما يفاجأ بمدهاء وعمقه . ولكن ذلك غير مستغرب فنحن نحكي في جميع وجوه حياتنا نموذجاً أقرب إلى النموذج الغربي منه إلى النموذج العربي الكلاسي ، ومن الطبيعي أن تتأثر بأساليب التعبير عن هذه الوجوه في اللغات الأجنبية التي تستخدمها أمم هذا النموذج .

لقد كان للترجمة من جهة ، ولاستيعاب مثقفي العربية من المحدثين الكثير من عادات التفكير والتعبير في اللغات الأجنبية التي تثقفوا منها ، ولا سيما في الفرنسية والإنكليزية ، من جهة أخرى ، أثر كبير على اللغة العربية . والحقيقة أن هذا الأمر يكاد يبلغ درجة الثورة في التعبير العربي الذي تطورت بناءً تطوراً ربما يحول بين مثقف العصر العباسي على سبيل المثال ، وبين استيعاب نصف ما يكتبه مثقفو الوطن العربي اليوم سواء في بحوثهم

ودراساتهم ، أوفيساً تنشره الصحف على الناس من كتابات وأنباء<sup>(٣)</sup> . ولنتنظر على أي حال في وجوه هذا التطور :

\* إن من يتأمل أي كتاب عربي حديث يجد أنه ، على خلاف الكتب العربية الكلاسيكية يتميز بوجود ظاهرتين هامتين هما الفقرات وعلامات الترقيم . بالكتاب العربي الكلاسيكي يخلو على وجه الإجمال منها معاً :

« ولولا أنه مقسم إلى أبواب أو أقسام أو فصول . . . يحمل كل منها عنواناً خاصاً ، لبدا كالمحيط العظيم ، له شاطئان هما بدايته ونهايته . ولكن ما بين شاطئيه تجري جملة كآلاف الأمواج المتداخلة التي لا سبيل للفصل بينها ، كأنها فكر الكاتب تيار لا ينقطع . وحيث ينبغي أن نجد نقطة في نهاية كل جملة مفيدة ، يفاجأ بواو العطف أو ما يماثلها تبدأ الجملة التالية ، وكأنها منطلق الكاتب العربي هو أنه ما دام الكلام مهما طال لم ينته ، فقد وجبت صياغته كله وكأنه سلسلة متصلة الحلقات . في حين أن بناء التعبير الأوروبي قائم على أن المقال أو الفصل أو المبحث ، الوحدة فيه هي الموضوع وليست الجملة . ولما كان الموضوع مكوناً من عدة أفكار تخدم هذه الناحية الواحدة . ولما كانت كل فقرة مكونة من عدة جمل تدور حول مضمون الفقرة ، أمكن تقسيم كل فقرة إلى عدة جمل تدور حول مضمون هذه الفقرة . بل ولما كانت الجملة ذاتها لكي تكون مفيدة ، وجب أن تعبر عن بناء منطقي أو بناء رمزي أو بناء عاطفي ( بناء من أي نوع يقنع أي ملكة من ملكات الإنسان ) ، وجب أن تكتمل إذا كانت مركبة من

مبتدأ ووصلة copula وخبر أو من فاعل وفعل ومفعول به ، وأن تنتهي بالوقف أو النبرة أو الاستراحة أو الفاصل الكامل الذي يدل على انتهاء الكلام . . . . . »

وخلاصة القول «إن التعبير في اللغات الأوروبية، لشدة ارتباطه بالمنطق بفضل ( ريتوريقا ) أرسطو ، و ( بروتوس ) ( شيشرون ) ( وأساس البلاغة ) لكونتيليانوس ، يتبع فن المعمار والكلمة فيه هي الوحدة أو اللبنة والجملة فيه هي المدماك والفقرة هي الجدار والمقال أو المبحث أو الفصل أو الخطبة هي الغرفة والكتاب والبيت . أما التعبير في اللغة العربية فهو أقرب إلى التسلسل الموسيقي حيث الجملة الموسيقية تؤدي إلى ما يليها بغض النظر عن إطار الموضوع أو إطار الفقرة بل وأحياناً بغض النظر عن مضمون الجملة . ولذا نجد كثرة الاستطراد Digression والتداعي الحر Free Association في النثر العربي القديم »<sup>(٨)</sup> .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* لد خضعت بنية اللغة العربية لتطورات هامة نشأت عن العوامل التالية :

أ - « نحت آلاف الألفاظ من مصطلحات الحضارة في العلوم والفنون والصناعات من جذور عربية<sup>(٩)</sup> مثل مدمرة ودبابة وبرقية ومستشار وسيارة وقاطرة وغيرها . وقد دخلت كلها عمود اللغة العربية وقد بلغ من ضخامة عددها وشيوع تداولها أنها غيرت من نسيج اللغة العربية الذي ورثناه عن الأوائل بحيث يمكن أن يقال أننا بإزاء لغة جديدة ، عربية في صورتها ومع ذلك فهي غير عربية في مضمونها ، بحيث لو قرأها أحد من الأوائل لم يفهم منها كثيراً ولا

قليلاً رغم رسمها العربي وأصواتها العربية وقوالها العربية» (١١) .

ب - « تلوين الألفاظ والعبارات العربية الفصيحة بمدلولات لا تدخل في مفهومها الأصلي كما نعرفه من القواميس العربية ومن سياق الأدب العربي القديم» (١٢) كالخط ، والشريط والمكتب ، واستجواب وغيرها .

ج - « ترجمة آلاف التعبيرات Locutions الوصفية أو الظرفية أو الحالية أو الاعترافية أو التحفظية إلخ . الملازمة لطريقة التفكير والتعبير الأوروبي ، أولاً عن الفرنسية ثم عن الإنكليزية» (١٣) مثل ( مهما يكن من شيء ) ، ( على أية حال ) و ( مع ذلك ) و ( في أثناء ذلك ) و ( ما أمكن ذلك ) و ( بقدر المستطاع ) و ( إلى حد أنه ) و ( من ناحية أخرى ) ، وغيرها كثير .

د - استحداث صيغ مورفولوجية ( صرفية ) جديدة للتعبير عن ظلال المعاني» (١٤) ، كاسم النسبة للدلالة على المذهب <http://Archive.be>

هـ - « استحداث بعض التغيرات في النحو العربي بما يجعل بناء الجملة العربية أقرب ما يكون إلى بناء الجملة الفرنسية أو ( الإنكليزية )» (١٥) ، لتقديم الجملة الفرعية ، أو استخدام الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية وغير ذلك .

و ربما كانت هناك عوامل أخرى . ومن الجدير بالذكر أن أكثر هذه المؤثرات قد وفد أولاً :

« عن طريق الثقافة الفرنسية من عام ١٧٩٨ حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ثم عن طريق الثقافة الأنجلوسكسونية التي أصبحت المؤثر الأول دون

منازع منذ الحرب العالمية الثانية . أما في فترة ما بين الحربين فقد ظلت الحرب سجلاً بين اللاتينيين والسكسونيين كما تدل المعارك الأدبية خلال الثلاثينات من هذا القرن<sup>(١٠)</sup> . ولا ننسى المؤثرات السلافية الروسية التي بدأت بممارسة دورها على استحياء في الثلاثينات وما لبثت أن غدت ذات دور بارز في الحياة الثقافية العربية وخاصة في المشرق العربي منذ الخمسينات وحتى يومنا هذا<sup>(١١)</sup> .

وإذا ما تركنا أداة الأدب ، التي تأثرت هذا التأثير الهائل باللغات الأجنبية ، إلى الأنواع الأدبية المختلفة التي توظف في إنشائها ، وجدنا أن هذه الأنواع الأدبية الجديدة المستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية تمارس تأثيراً واسع المدى على الأدب العربي الحديث .

ونلاحظ بادئ ذي بدء أن الأدب العربي الحديث قد تعرف على هذه الأنواع ليس من خلال مخططات نظرية شرحت لمتجيه ، ووضحت عناصرها ومكوناتها ووظائفها لهم حتى ينتجوا نسخاً عربية منها - رغم أن هذا يكفي ، لو كان ممكناً من الناحية النظرية ، للتأثير على هذه النسخ العربية تأثيراً كبيراً .

لقد تعرف الأدباء العرب المحدثون إلى هذه الأنواع من خلال الأعمال الأدبية الأوروبية في اللغات الأوروبية المختلفة التي قرؤوها مترجمة أو بلغاتها الأم - تعرفوا إلى القصة القصيرة كنوع أدبي له مواصفات معينة من خلال قصص قصيرة لفلان أو لفلانة من الكتاب الأوروبيين ترجمت إلى العربية بصورة من الصور ، مباشرة أو عن طريق أخرى ، أو قرؤوها بلغتها الأم ، أو بلغة أخرى يعرفونها . وكذا الشأن في الأنواع الأدبية الأخرى ( كالرواية والمقالة والمسرحية والسيرة الذاتية وحتى الشعر الحديث ) التي تعرفوا إليها من

خلال النماذج ، أي من خلال تجسيدات فعلية لهذه الأنواع التي لم يعرفها الأدب العربي من قبل . ومعنى هذا أن قراءات منتجي الأدب العربي الحديث في الآداب الأجنبية ( مترجمة أو مباشرة بلغات هذه الآداب ) قامت وتقوم وستقوم أبداً بدور الساحة المغناطيسية التي تحدد على نحو من الأنحاء البنية العامة لتجارهم العربية . إن هذه الآداب ستكون ماثلة في أذهان منتجي هذا الأدب من خلال :

- أ - البنية الكلية للعمل الأدبي المستوحى شعورياً أولاً شعورياً .
  - ب - البنى الصغرى التي تؤلف هذه البنية الكلية .
  - ج - العناصر المشكلة لهذه البنى الصغرى .
  - د - التقنيات المختلفة التي تستخدم عادة في هذه الأنواع .
  - هـ - الصور التي توظف لإضاءة جانب ما من جوانب النفس الإنسانية .
- التي تبقى أبداً محور التجارب الفنية .

وفوق هذا وذاك هناك التجربة الإنسانية الأجنبية التي تعكسها أمثلة هذه الأنواع الأدبية . والأدب بحساسيته المرفهة ، عرضة دائماً للتأثر بجميع هذه الوجوه ، وخاصة الوجه الأخير ، أي التجربة الإنسانية المغايرة لتجربته والتي تثير فضوله من جهة وتعمق إنسانيته من جهة أخرى . وإضافة إلى كل ما تقدم ثمة المؤثرات العامة .

- الفكرية ( كالماركسية والوجودية وغيرها ) .
- والفنية ( كالاتجاهات والمدارس والنظريات والقابليات والحساسيات الفنية ) .

## - والنفسية .

والتي تتجلى عادة من خلال تأثير المناخ العام السائد في فترة معينة أو حقبة معينة أو ما سماه توماس س . كون Thomas S. Kuhn بالمجال أو النموذج

Paradigm في كتابه العظيم ( بنية الثورات العلمية ) (١٧) The Structure of Scientific

Revolutions

ثمة إذن ، وباختصار شديد ، ثلاثة مكونات أساسية للأدب العربي الحديث :

أ - الموروث الثقافي .

ب - الحياة العربية الحديثة والمعاصرة .

ج - العنصر الخارجي .

وإذا ما وضعنا جانباً الموروث الثقافي ( وهو في جانب منه متأثر بالعنصر الخارجي في حقبة ما معينة من تاريخه الطويل ) ، والحياة العربية الحديثة والمعاصرة ( وهي متأثرة في جميع جوانبها بالعنصر الخارجي ) . وانتقلنا إلى العنصر الخارجي لوجدنا أننا - بعد بيان أهميته المحددة لطبيعة الإنشاء الأدبي العربي الحديث - بحاجة إلى الاستجابة له منهجياً ، من خلال البحث عن طريقة للتعامل معه واستيعابه ، ما دامت طبيعة المادة المدروسة هي التي تملي أساساً الطريقة الأمثل والأكثر جدوى لدراستها ومباشرتها . ومعنى هذا أننا مضطرون للجنوء إلى المنظور المقارن comparative Perspective جزئياً أو كلياً في دراستنا لهذا الأدب . إنه ضرورة منهجية ملحة ، لا سبيل إلى إغفالها بحال من الأحوال .



## ولكن ماذا عن فوائدها ؟

١ - لقد تحدثت مطولاً عن أهمية هذا المكون الخارجي في تشكيل الأدب العربي الحديث ودراسة هذا الأدب من منظور مقارن تتيح أول ما تتيح دراسة دور هذا المكون الخارجي فيه على مختلف المستويات والوجوه . إن النقد المعاصر ينظر إلى النص - أي نص - على أنه نسيج Texture محبوك من عدة خيوط ، أحكم نسجها فخفيت حتى على منشىء هذا النسيج بله قارئه ، ويرى أن مهامه الأساسية . في مواجهته لهذا النص ، الوقوع على خيوطه المكونة له ، وتحديد مدى أهميتها في بنية الكلية . فما دامت العملية الأدبية إنشاء Construction محكماً ، فإن العملية النقدية تغدو تفكيكاً لهذا الإنشاء Deconstruction من أجل معرفة أسرار تكوينه . وما دام النص حصيلة تراكمات لنصوص مختلفة Accumulation of texts تسربت إلى تكوين الأدب الثقافي بشتى السبل ، فإن دراسة النص الجديد لا تكتمل إلا بدراسة عملية تفاعل النصوص هذه ، أو عملية التناص هذه Intertextuality ، من أجل تحديد عناصرها وسبل اندفاعها فيما بينها ، وأهمية كل منها في تشكيل النص النهائي الذي نحن بصدد دراسته .

٢ - وثمة أمر هام وهو أننا في دراستنا للنصوص الأدبية - في تحليلنا لها ، وشرحها وتفسيرها نحرص كل الحرص على معرفة مصادرها ولما كان العنصر الخارجي مصدراً هاماً من مصادر الأعمال الأدبية العربية الحديثة ، فإن دراسة هذه الأعمال لا تكتمل إلا بالعناية بدراسة هذا المصدر . إن القارئ للأدب العربي الحديث يقع على الكثير من الإشارات الأدبية والثقافية وغيرهما فيه .

وفهمه لهذا الأدب لا يكتمل بغير دراسة هذه الإشارات وتبين مغزاها ودلالاتها . وهذا غير ممكن من غير تبني المنظور المقارن في دراسة هذا الأدب ونقده .

وربما كان من الهام الإشارة هنا إلى أن دراسة هذه الإشارات ينبغي أن يتم وفق خطا تتيح استيعابها وفهم دورها . فالناقد المقارن ينبغي أن يحدد أول ما يحدد مصدر هذه الإشارة ، ثم يدرسها في أصولها ، ويدرس سبل انتقالها ، والتحويلات التي طرأت عليها في أثناء رحلتها بين المصدر الأصلي وبين نص نهاية المطاف . والوظيفة الجديدة التي تؤديها في النص الجديد الذي انتقلت إليه<sup>(١٨)</sup> .

٣ - أما الفائدة الثالثة فهي اكتشاف حصيلة المواجهة مع الخارجي وانعكاساتها على المستوى الأدبي . أو بعبارة أخرى ، الصورة الأدبية لعملية التفاعل مع الثقافات الأخرى على جميع المستويات . وبالتالي تقوم عملية المواجهة هذه في مجملها ، وتطورها على نحو يؤدي في النهاية الغاية المطلوبة<sup>(١٩)</sup> .

٤ - وأما الفائدة الرابعة فهي الوصول إلى تقويم أكثر موضوعية وقرباً من واقع حال الأعمال الأدبية العربية الحديثة نفسها . فما دمننا نضع العمل الأدبي في سياق أوسع فإن تقويمنا له سيكون محكوماً بما يسمى حس النسبة Sense of proportion ، وهو أمر هام إذا ما شئنا تطوير أدبنا تطويراً يوصله إلى مرتبة العالمية . لقد استطاعت أمة حديثة ضعيفة ومتخلفة ككولومبيا أن تهب العالم غارسيا ماركيز الذي فرض نفسه على القارئ على جائزة نوبل . وربما أن الألوان لنقدم كاتباً على هذا المستوى للعالم ونحسن بذلك الانتهاء إليه بحق . وهذا لا يتم لنا إلا بتوسيع آفاق طموحاتنا لتتجاوز الوطن العربي إلى العالم ،

ويرفع مستوى رؤيتنا للوجود لئلا نتمسك جوهر الإنسان خارج وطننا أيضاً . وقد  
تستغربون إذا قلت لكم إن ذلك لا يكون إلا إذا كنا أنفسنا حقاً . وقليل  
ما هم .

جامعة دمشق

أيار ١٩٨٦



## هوامش

(١) بدىء بتدريس مادة الأدب المقارن في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق في العام الدراسي ١٩٧٢ - ١٩٧٣ وقد عهد بها آنذاك إلى كل من الأستاذين الدكتورين : إحسان النص الذي تناول الجانب النظري ، وحسام الخطيب الذي انصرف إلى تدريس الجانب التطبيقي ، وخاصة موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة السورية .

وبعد عودة الدكتور محمد عدنان حسين من الإيفاد تولى تدريس المادة نظراً وتطبيقاً بين عامي ١٩٧٧ - ١٩٨٠ عندما أعير إلى جامعة العين في دولة الإمارات العربية المتحدة التي بقي فيها حتى عام ١٩٨٤ . بعدها عاود تدريس المادة في ذلك العام ( ١٩٨٤ - ١٩٨٥ ) ، إلا أن الموت عاجله قبيل نهاية العام الدراسي ، وتخصرت جامعة دمشق بذلك واحداً من أبرز مقارنيها المؤهلين في حقل العلاقات العربية الفارسية الأدبية . وانظر على أي حال رسالتيه للماجستير والدكتوراه المقدمتين إلى جامعة مانشستر في عامي ١٩٧٠ و ١٩٧٥ :

- ( تأثير الثقافة العربية على الشاعر الفارسي المتوجيهرى ) .

رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة مانشستر ، ١٩٧٠ .

- ( دراسة مقارنة لشعر الغزل الغنائي العربي والفارسي من القرن الثاني وحتى القرن السادس الهجري ، الثامن إلى الثامن عشر الميلادي ) .

رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة مانشستر ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر كتابه سبيل المؤثرات الأجنبية في القصة السورية ، معهد البحوث والدراسات العالية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٣ . وأيضاً ، الأدب المقارن ( جزآن ) منشورات جامعة دمشق ، ( ١٩٨١ - ١٩٨٢ ) .

(٣) مثل محاولات صفاء خلوصي ، ومحمد عبد السلام كفاقي ، وريمون طحان ،  
 ويسديع محمد جمعة ، وعبد الدائم الشوا وطه ندا ، وإبراهيم عبد الرحمن محمد ، وداد  
 سلوم ، وغيرهم .  
 (٤) قارن المحاولات العربية بالكتب التالية التي تدرس في الجامعات الإنكليزية  
 والأمريكية .

a. A. O. Aldridge ( edit. ), **Comparative Literature : Matter and method**  
 University of Illinoispres, urbana, 1969.

b. N. P. Stallknecht and H. Frenz (edits.), **Comparative Literature : Method**  
**and Perspective**, Revised Edition, Arcturus Books, 1971.

C. U. Weisstein, **Comprative Literature and Literary Theory: Survey and**  
**Introduction**, Indina University Press, Bloomington, 1973.

d. F. Jost, **Introduction to Comparative Literature**, Pegasus, Indianapolis and  
 NewYork, 1974.

e. R. J. Clements, **Comparative Literature As Academic Discipline**, Modern  
 Language Association of America, NewYork, 1978.

إضافة إلى كتابي بول فان تيغم ، وم . ف . غويار المعنوين بـ ( الأدب المقارن )  
 اللذين ترجما إلى العربية منذ زمن ؛ وكتاب س . س براور المترجم مؤخراً : ( الدراسات  
 الأدبية المقارنة : مدخل ) ترجمة عارف حديفة ، دمشق ١٩٨٦ . ويجدر بالمرء أن يشير إلى  
 أن مؤلف الكتاب الأخير هو برافر Prawer أستاذ الألمانية في جامعة أكسفورد ، وليس كما  
 أورده المترجم الذي يبدو أنه قام بعمله بغير أناة .  
 (٥) انظر بحثه :

« The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature », **Journal of the American**

(٦) انظر مقالاته المعنونة بـ ( اللغة ومدارس التعبير ) و ( الترجمة وتطور التعبير العربي ) و ( ثورة اللغة ) في كتابه ( ثقافتنا في مفترق الطرق ) ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ . ص ص ( ١٣٨ - ١٨٣ ) .

(٧) د. لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(٨) المرجع نفسه ص ص ( ١٧٠ - ١٧١ ) .

(٩) المرجع نفسه ص ( ١٧٢ ) .

(١٠) المرجع نفسه ص ( ١٧٣ ) .

(١١) المرجع نفسه ، ص ص ( ١٧٢ و ١٧٧ ) .

(١٢) المرجع نفسه ص ص ( ١٧٣ و ١٨٠ ) .

(١٣) المرجع نفسه ص ص ( ١٧٣ و ١٧٥ ) .

(١٤) المرجع نفسه ص ص ( ١٧٣ و ١٨٢ ) .

(١٥) المرجع نفسه ص ( ١٧٣ ) .

(١٦) للتوسع في دراسة سبل المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث انظر :

I. Hussam Al-Khateeb, « The European Relations of Modern Arabic Literature », **Actes du VIIIe Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée, Akademiai Kiado, Budapest, 1981.**

II. A. N. Staif « The Question of Foreign Influences in Modern Arabic Literary Criticism », **Journal of Arabic Literature**, London, Vol. XVI, 1985.

(١٧) انظر :

Thomas S. Kuhn, **The Structure of Scientific Revolutions**, and Edition, Enlarged, The University of Chicago Press, 1970.

(١٨) انظر فصل : « Traveling Theory » من كتاب أدوارد سعيد :

Edward W. Said **The World, The Text and the Critic**, Harvard University Press, 1982, PP. 226 - 47.

(١٩) ينبغي الإشارة هنا إلى أن التأثير الأجنبي أمر جدد طبيعي وقد كان أبداً مصدر خير للأمم التي تتفاعل ثقافتها فيها بينها . فهو كما يقول د . محمد عبد الحفي : « كالريح التي تستثير جراً كامناً في رمادها حين يتراكم هذا الرماد لضعف يصيب الثقافة أو الشعري فترة ما . . . فهو مثل السيد الذي يساعد في ازدهار النبات ولعله أحياناً عنصر ضروري لهذا الازدهار » ومن هنا كان علينا أن ننظر إليه نظرة أكثر إيجابية وقبولاً . وانظر :

د . محمد عبد الحفي ، ( أنشودة المطربين البوت وشيللي والراث العربي ) المعرفة ( دمشق ) ، السنة ١٨ ، العدد ٢١٢ ، تشرين الأول ( أكتوبر ) ١٩٧٩ ، ص ص ( ٧١ -

١٠٧ ) وخاصة ص ( ٨٦ )

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## هاردي والعقاد

• د. سليمان محمد أحمد

كان عباس محمود العقاد ( ١٨٨٩ - ١٩٦٤ ) أول من قدم توماس هاردي ( ١٨٤٠ - ١٩٢٨ ) لقراء العربية . وقد ترجم مجموعة من قصائده واعترف بتأثره بشعره . في هذا البحث سأدرس بشيء من التفصيل النقطتين الأولى والثانية - تقديم العقاد لهاردي وترجمته لبعض شعره . أما النقطة الثالثة - تأثير هاردي على شعر العقاد - فسأفرد لها بحثاً مستقلاً ، مكتفياً هنا بالإشارة إلى بعض جوانبها الظاهرة .

وصف العقاد نفسه بأنه واحد من مجموعة من الأدباء المصريين الذين نشؤوا في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي وتعلموا الإنكليزية في المدارس ودعوا إلى ( النهج الإنكليزي ) في الأدب ، فعرفوا ( بمدرسة الثقافة الإنكليزية )<sup>(١)</sup> . هذه المدرسة ( ليست مقلدة للأدب الإنكليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هي لا كما يقدره أبناء بلده » . وقد أعان أفرادها على الاستقلال بالرأي ( أنهم قرؤوا أدبهم ) القومي قبل دخولهم عالم الآداب الأجنبية وفي أثناء ذلك<sup>(٢)</sup> .



قدّم العقاد هاردي في البلاغ الأسبوعي . ففي مقالة بعنوان ( أزياء القدر ) ظهرت في عدد ٨ نيسان ( أبريل ) ١٩٢٧ ، علّق على مجموعة وصلت إليه من شعر هاردي ونثره ، متسائلاً : « لماذا كتب الأديب الكبير هذه الكتابة ونظم هذا القصيد ؟ أليقول لنا ألا فائدة من الكتابة ولا فائدة في أن نقول لا فائدة ! إن كان ذاك فتلك حكاية صادقة للحياة كلها في رأي توماس هاردي ! وذلك وصف محكم للكون في نفس هذا السائم الذي ييسط السامة على كل شيء »<sup>(١)</sup> . ويؤيد العقاد رأيه بقصيدتين لهاردي : ( سؤال الطبيعة ) و ( إلى القمر ) ثم يعلق على قصصه قائلاً إن « المأساة فيها مأساة الصراع بين الناس وبين قدر . . لا يقسو ولا يستخف ولا يأمر ولا ينهاك . . . وجهد أملك أن تسام ثم أن تسام السامة فتعمل ، ثم أن تعود إلى السامة من جديد » لكن هاردي ، من ناحية أخرى ، يحكي الحياة عندما تشور على السامة ، كما في قصيدة ( العصفور المعمي ) ، وينتجح نيحة أخرى « إلى ذلك الفرح الإلهي الذي لا يفارق الحي قبل فراق الحياة » ، كما في قصيدة ( دعني أستمتع )<sup>(٢)</sup> .

وفي سلسلة مقالات عن ( الشعر في مصر ) نشرت بين ٦ أيار ( مايو ) و ٢٤ حزيران ( يونيو ) ١٩٢٧ يسوق العقاد أمثلة من شعر هاردي مستعيناً بها في توضيح البلاغة الشعرية التي يريد أن تحتذى في الشعر المصري . وهو يورد ثلاثة أسباب لاختياره التمثيل بشعر هاردي . فهاردي ، من جهة أولى ، « من المعاصرين الأحياء والوهم الغالب في أوروبا وفي مصر أنّ العصر الحاضر ليس بالعصر الذي ينبج الشعراء ويحيي العبقريّة الشعرية » . وهو ، من جهة ثانية ، شاعر ( الحالات النفسية ، وهذه الحالات هي التي نقصت في شعرنا القديم والحديث ، لأننا نفهم شعر الأسلوب وشعر المعاني الذهنية ) وشعر

الألاعب اللفظية والمعنوية ، ولكننا لا نفهم الشعر الذي يترجم لقارته عن الحالات النفسية . والسبب الثالث هو أنه يعدّ هاردي « من شعراء الطبقة الثانية » في العالم ، « فليس في التمثيل به تكليف بشطط ولا غلو في التحدي »<sup>(٣)</sup> .

عندما توفي الشاعر - الروائي في ١١ كانون الثاني (يناير) ١٩٢٨ أبته العقاد في مقالات ثلاث : « توماس هاردي (١) » ، « توماس هاردي (٢) : شهرته وتشاؤمه » ، « توماس هاردي (٣) آراء في شعره ومناقشة لهذه الآراء » . وهو في تقييمه لمكانة هاردي الأدبية يميز بين الشاعر والروائي : « فهو أجل وأعظم شعراء عصره ولكنه ليس بين الأجل والأعظم في كل العصور »<sup>(٤)</sup> . وهذا يُعزى في رأي العقاد إلى أن « شعره على جماله وصدقه لم يتسع حتى يشمل آفاق الشعر البعيدة ولم يعذب حتى يبلغ أحلى ما يبلغه الشاعر من العذوبة ؛ فهو في بابه حسن معجب بل هو في بابه فرد لا نظير له في شعر أحد غيره »<sup>(٥)</sup> .

أما منزلته الروائية فهي « في الذروة العالية »<sup>(٦)</sup> . وللشعر فضل في بلوغه هذه المكانة العالية في ميدان الرواية<sup>(٧)</sup> .

ويتساءل العقاد لم لم يمنح هاردي جائزة نوبل وهو على هذه المكانة في الشعر والرواية ؛ فينقل ما قاله مؤلف القسم الأدبي من كتاب نوبل : الرجل وجوائز : الفكرة التي كانت سائدة بين أكثرية أعضاء اللجنة هي أنه « شديد التشاؤم والاستسلام للقدر المقدور على نحو لا يلائم روح الجوائز ومنحهاها »<sup>(٨)</sup> .

هذه الفكرة خاطئة في رأي العقاد ، لأنها تستخدم « الموازين الآلية في فهم التشاؤم » : « إذ لا يتساوى في التشاؤم كاتبان أحدهما يرثي للإنسان عطفاً عليه وأسفاً لقصوره وشقائه ، والآخر ينعى عليه عيوبه كأنه يتقصاها ويستريح إليها . ولعل تشاؤم هاردي فيه من الحب للإنسانية والتشوق إلى إسعادها ما ليس في المرح الرخيص الذي يتغنى به جمهرة المتفائلين »<sup>(١٣)</sup> .

بعد هذا العرض السريع لتقديم العقاد لهاردي شاعراً وروائياً ، أنتقل إلى النقطة الثانية في هذا البحث ، وهي ترجمته لشعره . فقد ترجم العقاد إلى العربية عشرًا من قصائد هاردي ومقطعاً من قصيدة<sup>(١٤)</sup> . ولكنّه في ترجمته لهذه القصائد لا يلتزم فواصل المقاطع والسطور في الأعم الأغلب فقصيدة Natures " Questioning المؤلف من سبعة مقاطع شعرية ، في كل مقطع أربعة أبيات<sup>(١٥)</sup> ، مترجمة نشراً متصلاً في فقرة واحدة . وقصيدة To the Moon المؤلف من أربعة مقاطع في كل مقطع سبعة أبيات<sup>(١٦)</sup> ، مترجمة في ثمان فقرات . وقد نقل في خمس فقرات قصيدة The Blinded Bird « ذات المقاطع الثلاثة<sup>(١٧)</sup> » ، وفي فقرتين قصيدة At a Lunar Eclipse « ذات المقاطع الأربعة<sup>(١٨)</sup> » ، وفي عشر فقرات قصيدة Ah, Are you digging on my grave « ذات المقاطع الستة<sup>(١٩)</sup> » .

وأهم من ذلك كله أن العقاد يتصرف في عباراتها تصرفاً كبيراً . خذ مثلاً ترجمته للمقطع التالي من قصيدة " I Said to love " :

' Depart then, love " ...

- Mans race shall perish, threatenest thou,

without thy kindling coupling - now ?

The age to come the man of now

know nothing of ? -

we fear not such a threat from thee;

we are too old in apathy !

Mankind shall cease . --- So let it be,

I said to love.<sup>(١٠)</sup>

قلت له : سحقا لك يا حب إذن وفراقاً عنا إلى حيث لا معاد ! أويفنى  
الإنسان تقول ؟ ويجهل الجيل غداً ما يكون وما يحول ؟ لقد شاخت نفوسنا  
يا حب في هذا الزمان فما نبالي منك ذاك الوعيد . وسيفنى الإنسان ! نعم  
ليذهب إلى حيث شاء . . . ! قلت للحب .

ففي الترجمة زيادة وحذف وعدم دقة<sup>(١١)</sup>

لكن للعقاد عذره : فترجمة الشعر من الصعوبة بمكان ؛ لا بل إن من  
الأدباء والنقاد من يراها مستحيلة<sup>(١٢)</sup> والعقاد ، من ناحية أخرى ، ترجم هذه  
القصائد لتخدم المناقشة والأفكار المطروحة في مقالات صحفية . والكتابة  
للسحافة تتسم عموماً بطابع العجلة . ومقارنة ترجمته في البلاغ بترجمته  
لقصيدتين نشرتا في مختاراته عرائس وشياطين تؤيد ما قلناه<sup>(١٣)</sup> . فهو في ترجمة  
قصيدتي « Heredity » و « A Gentleman's Second - hand Suit » يلتزم بالمقاطع  
الشعرية للأصل . وفواصل السطور في الترجمة كالفواصل في الأصل إلا في  
حالة واحدة في الأولى ( البيت ٣ ) وحالات خمس في الثانية ( الأبيات ١ ، ٤ ،  
٧ ، ١٠ ، ١٨ ) . وفي الترجمة دقة وأمانة واضحتان .

كان العقاد يؤثر قراءة شعر هاردي على قراءة رواياته<sup>(١٤)</sup> . وكان يؤثره

على غيره من الشعراء الإنكليز ، فهو ، كما يقول في مقدمة ديوان أعاصير مغرب ، « شاعر نرجع إليه كما نرجع إلى الصديق الذي نأس به ونستطيب الكلام والصمت معه . . . وإن ما يحبب الصديق إلينا أنه يشاركنا في الشعور ويعيش معنا في عالم نفساني واحد . . . فهو ينظر إلى الدنيا كما ننظر إليها ونحس بها كما نحس بها . . . » وهاردي « فريد عندنا في هذه الحصلة بين [ الشعراء ] المحدثين المعاصرين »<sup>(١١)</sup> .

هذا يصل بي إلى النقطة الثالثة في بحثي ، وهي تأثير هاردي على شعر العقاد . وسأكتفي هنا بالإشارة إلى بعض جوانب هذا التأثير ، تاركاً التفصيل والتعمق في هذا الموضوع إلى بحث مستقل .

إن تأثير هاردي على شعر العقاد تأثير واضح . فعنوان ديوانه « أعاصير مغرب » أوحته قصيدة هاردي « I look into my glass »<sup>(١٢)</sup> . وقد ترجمها العقاد كما يلي :

« أنظر إلى المرأة ، فأرى هذه البشرة الذابلة تتقبض ، فأتوجه إلى الله مبتهلاً إليه : أسألك يا رب إلا ما جعلت لي قلباً يذبل مثل هذا الذبول » .

« إنني إذن لأحس برد القلوب من حولي فلا ألم ولا أحزن ، وإنني إذن لأظلل في ارتقاب راحتي السرمدية بجأش ساكن وسمت وقور » .

« غير أن الزمن الذي يأبى لي إلا الأسى قد شاء أن يخلتس فلا يخلتس كل شيء ، ويترك فلا يترك كل شيء ، ولا يزال يرجف هذه البنية الهزيلة في مسائها بأقوى ما في الظهيرة من خلجة واضطراب »<sup>(١٣)</sup> .

ثم قال معلقاً : « أعاصير مغرب اسم صالح لجملة الشعر الذي احتواه هذا الديوان . . . [ هكذا في الأصل ] لأنه نظم وعالم الدنيا مضطرب بأعاصيره [ الحرب العالمية الثانية ] ، وعالم النفس مضطرب بأعاصيره ، ومنه ما يشبه الأعاصير التي هزّت كيان و « الشيخ » ، هاردي فتمنى من أجلها ذبولاً في القلب كذبول إهابه »<sup>(٢٨)</sup> .

ويبرر العقاد غزله وهو في الخمسينات من عمره بالإشارة إلى شعر الغزل الذي نظممه هاردي بين سن السبعين وسن الثمانين . « فالشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب ، ومتى بقي الشعور والتعبير فما الذي فني من مادة الغزل والغناء ؟ »<sup>(٢٩)</sup> ، لكن بين غزل العقاد عند الغروب وغزل هاردي ( الشيخ ) فرقاً .

فغزل هاردي من شعر التذكّار والحنين . والقصائد الرائعة التي نظمها بعد وفاة زوجته الأولى في ١٩١٢ تستعيد مشاعر حبّ أحسن بها قبل أربعين سنة . فقد كان قادراً ، كما قال في إحدى يومياته ، على أن يدفن العاطفة في قلبه أو في ذهنه أربعين عاماً ويخرجها من مدفنها في نهاية تلك المدة جديدة نظرة كما كانت عندما دفنت<sup>(٣٠)</sup> . أما غزل العقاد الذي احتواه ديوان أعاصير مغرب فقد نظم معظمه في وقت كان العقاد يعيش تجربة حب جارف مع « فتاة سمراء دعجاء العينين هي هنومة خليل »<sup>(٣١)</sup> .

ونلاحظ تأثير هاردي في قصائد مثل قصيدة « قلت للمريخ »<sup>(٣٢)</sup> ، التي تشبه في أسلوبها الحوارية قصيدة « said to love » وفي موضوعها قصيدتي « To the moon » و « At a Lunar eclipses » ، وهذه كلها من القصائد التي ترجعها العقاد .

وتذكرنا قصيدته في رثائه كلبه بيجو<sup>(٣٣)</sup> بقصيدتي هاردي في رثائه وسيكس ،  
كلبه المشهور<sup>(٣٤)</sup> . ونجد في ديوان بعد الأعاصير قصيدة قصيرة أوجتها قصيدة  
هاردي " Shelley's Skylark " ( قبرة شلي ) ، التي هي بدورها من وحي قصيدة  
شلي " Ode to a sky lark " <sup>(٣٥)</sup> يقول هاردي ( والترجمة لي ) <sup>(٣٦)</sup> :

في مكان ما في الحقل هنا يرقد شيء  
في عهدة الأرض العمياء الذاهلة  
شيء حرك قلب شاعر لينطق بالنبوءات .  
قبضة من رفات غير مرئي ، غير محمي :  
رفات القبرة التي سمعها شلي ،  
وخلدها إلى أبد الأبدين ؛ -  
رغم أنها عاشت عيشة طائر آخر ،  
وما عرفت خلوده :

عاشت حياتها الوديعه ؛ ثم سقطت ، ذات يوم -  
كرة صغيرة من الريش والعظام ؛  
كيف ماتت ، متى غنت أغنية الوداع ،  
وأين تحلل - هذا مجهول كله .  
ربما ترقد في التراب الخصيب الذي أراه ،  
ربما تنبض في خضرة ريحانة ،  
ربما تنام في اللون الآتي

لحبة عنب على سفوح ذلك المنظر البعيد عن البحر .

أيتها الجنيات ، اذهبن وجدنها ، اذهبن وجدن

تلك القبضة الصغيرة من الرفات الثمين ،

واجلبن تابوتاً صغيراً مبطناً بالفضة ،

ومؤطراً بالذهب المرصع بالجواهر .

وسوف نضع رفاتنا في مأمن ،

ونكرسها مقدسة إلى الأبد ،

فقد ألهمت شاعراً ليرقى

ذرى النشوة فكراً وشعراً .



ويرد العقاد :  
ARCHIVE

http://www.Sakhrat.com فيم افتقادك جسم قبرة ثوى

في الأرض بين رماثم وحفائر؟

الآن صوت الشعر خلد صوته

تبغي الخلود لجسمها المتطاير؟

خذ ما بدا لك من ثرى الدنيا تصب

فيه رفاتاً هاج مهجة شاعر<sup>(٣)</sup>



## هوامش

- (١) عباس محمود العقاد ، ( أثر الأدب الإنكليزي في الأدب العربي ) هنالندن  
عدد ٤٤٠ ( حزيران ١٩٨٥ ) ، ص ١٢ . نشر هذا المقال لأول مرة في مجلة المستمع  
العربي ، عدد ٥ ، مجلد ١٢ ( ١٩٥١ ) .
- (٢) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر ويثائهم في الجليل الماضي ( القاهرة : مكتبة  
النهضة المصرية ، ١٩٥٠ ) ، ص ص ١٩٢ - ١٩٣ .
- (٣) عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، الطبعة الثالثة ( القاهرة : مكتبة  
النهضة المصرية ، ١٩٥٠ ) ، ص ٨٩ .
- (٤) To the Moon ، Natures Questioning ، المصدر نفسه ، ص ص ٨٩ - ٩٠ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ص ٩٠ - ٩١ ، <http://Archive.org>
- (٦) « The Blinded Bird » ، « Let Me Enjoy » ، المصدر نفسه ص ص ٩١ - ٩٢ .
- (٧) المصدر نفسه ، ص ص ١٣٣ - ١٣٤ .
- (٨) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢ .
- (٩) المصدر نفسه ، ص ٢٦٧ .
- (١٠) المصدر نفسه ، ص ٢٦١ .
- (١١) المصدر نفسه ، ص ٢٦٨ .
- (١٢) عباس محمود العقاد ، شاعر أندلسي وجائزة عالمية ( بيروت دار الكاتب  
العربي ، ١٩٧١ ) ، ص ص ٥٧ - ٥٩ . وانظر أيضاً : ساعات بين الكتب ،  
ص ٢٦٢ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٥٩

(١٤) القصائد هي :

« Nature's Questioning » , « To the Moon »

« The Blinded Bird » , « Let Me Enjoy » ,

« I Said to love » , « At a Lunar Eclipse » ,

« Ah, Are you Digging on My Grave » ,

« A Gentleman's Second - Hand Suit » , « Heredity »

« I Look into My Glass » ,

والمقطع الرابع من قصيدة « Afterwards » .

انظر ترجمة القصائد السبع الأولى في ساعات بين الكتب ، ص ص ٨٨ - ٨٩ ،  
٨٩ - ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، على الترتيب . وانظر  
ترجمة القصيدتين الثامنة والتاسعة في كتاب العقاد ، عرائس وشياطين ( القاهرة : دار إحياء  
الكتب العربية ، بلاتا ) ، ص ص ٦٥ - ٦٦ ، ٦٦ - ٦٧ ، على الترتيب . أما ترجمة  
القصيدة العاشرة فظهرت في مقدمة ديوان أعاصير مغرب ، في خسة دواوين للعقاد  
( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ) ، ص ٩١ . وقد افتتح العقاد تأييده  
للشاعر الروائي بالمقطع الرابع من قصيدة « Afterwards » ( ساعات بين الكتب )  
ص ٢٥٧ .

أغفل محمد عبد الحي قصيدتي « Let Me Enjoy » و « I Look into My Glass »

والمقطع المذكور أعلاه في ثبته البيولوجرافي . انظر :

Muhammad Abdul-Hai, « A Bibliography of Arabic Translations of English and  
American Poetry (1830 - 1970) », Journal of Arabic Literature, VII (1976), PP 120 -

(١٥) انظر :

Thomas Hardy, The Complete Loems Gibson, the New vessex edition ( London :  
Macmillan, 1976 ), PP. 66 - 67.

(١٦) المصدر نفسه . ص ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٤٤٦ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٦ . والفصيدة من نوع السونيت Sonnet على النموذج

الپتراركي ( Petrarchan ) .

(١٩) المصدر نفسه ، ص ص ٣٣٠ - ٣٣١ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .

(٢١) قارن :

« ارحل إذن يا حب ! . . . »  
ARCHIVE

— أتهدد أن الناس سيقفون ؟ <http://Archivebeta.Sakhi>

لولا ما تضرمه في نفوسهم من توف لعهد القران ؟

وأن العصر القادم لا يعرف عنه

إنسان الحاضر شيئاً ؟

إننا لا نخاف تهديداً كهذا منك ؛

نحن هرمتا في اللامبالاة هراماً زائداً !

سيفنى الإنسان حتماً ، ليكن الأم كذلك !

قلت للحب « .

(٢٢) يقول دانتي : « لا شيء تنسغم بين أجزائه رابطة ربات الفنون يمكن نقله من

لغته إلى لغة أخرى دون الذهاب بعذوبته كلها » . ويؤكد صامويل جونسون أنه ( الشعر

لا يترجم ) وتعريف روبرت فروست للشعر « بأنه ذاك الذي يضيع من النظم والشرفي  
الترجمة » ، تعريف مشهور . فالحساسة متعددة الجوانب : في المعنى والشكل والإيقاع  
والأصوات . انظر :

Reuben A. Brower, ed., On Translation ( NewYork : Oxford university Press, 1966 ),  
P. 271.

وانظر أيضاً :

Stanley Burnshaw, ed., The Poem Itself

( Harmondsworth : Penguin Books, 1964 ), P. xi

( ٢٣ ) ص ص ٦٥ - ٦٦ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، على الترتيب .

( ٢٤ ) هو في ذلك مثل هاردي الذي كان يفضل شعره على نثره .

( ٢٥ ) ص ٩٠ .  
ARCHIVE

<http://Arch> The Complete Poems, P. 81. انظر .

ربما كتب هاردي هذه القصيدة بينما كان يعدل روايته المحبوب جداً **The Well-Beloved** لنشرها في كتاب في آذار ١٨٩٧ ( كانت الرواية قد ظهرت في مسلسل في ١٨٩٢ ) . والمعروف أن هاردي في ذاك الوقت وقع في حب امرأة من عليا القوم ( مسز هينكر Henniker ) انظر :

F. B. Pinion, A Commentary on the Poems of thomas hardy ( London : Macmillan,  
1976 ), PP. 27 - 28.

( ٢٧ ) كان هاردي ذا قابلية سريعة للوقوع في الحب . قد فتن بجيرتروود بيوجلر ( Gertrude Bugler ) وهو في الخامسة والثلاثين من عمره . كانت تمثل في مسرحيات مقتبسة عن رواياته فأنست ماحوله . وجن جنون زوجته غيرة ، حتى أنها أحرق قصيدة كتبها لان

موضوعها كان الفرار مع عشيقة . انظر :

Robert Gittings, The Older Hardy ( London : Heinemann, 1978 ), PP. 197 - 199.

(٢٨) أعاصير مغرب ، ص ٩١ .

(٢٩) أعاصير مغرب ، ص ٩٠ ، ناقش العقاد هذا الموضوع في مقال نشر في

البلاغ : « الحب والغزل » ، ساعات بين الكتب ، ص ص ٢٨٥ - ٢٨٩ .

Florence Emily Hardy, The Life of Thomas Hardy ( London : Macmillan, (٣٠)

1962 ), P. 378.

(٣١) عامر العقاد ، لمحات من حياة العقاد ، تصدير محمد خليفة التونسي

( بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨ ) ، ص ص ٢٤٨ وما يليها .

(٣٢) أعاصير مغرب ، ص ١٠٣ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ص ١٨٥ - ١٨٧ .

<http://The Complete Poems>, PP. 800, 915 - 16 (٣٤)

(٣٥) ترجمت قصيدة شلي مراراً كثيرة إلى العربية . انظر :

M. Abdel - Hai, « Shelley and the Arabs : An Essay in Comparative Literature » ,

Journal of Arabic Literature, III (1972), PP. 72 - 89.

(٣٦) القصيدة في ستة مقاطع ، في كل مقطع أربعة أبيات بقواف متعاقبة .

(٣٧) عباس محمود العقاد ، « قبرة شلي » ، بعد الأعاصير في خمسة دواوين للعقاد ،

ص ٣١٢

## في جماليات الرواية وللهدى للجميع

• د. أمينة رشيد

### المظاهرة والمعركة الشعبية في الرواية

#### نماذج من الأدبين الفرنسي والعربي في مصر

جامعة القاهرة ١٩٨٦

للرواية جذور عميقة ومتنوعة في تاريخ البشرية . فمن هذه الجذور الحكاية التي تروى في البيوت وفي حفلات السمر الشعبي ، ومنها الأنواع الخارجة عن تقنين الأجناس الرسمية للأدب ، ومنها النصوص الثرية التي انفصلت عن الرموز الشعرية وقربت بين الأدب والحياة الدارجة .

ومن المعروف أيضاً أن الرواية لم تتبلور من حيث هي نوع أدبي معترف به إلا مع صعود الطبقات الوسطى في المجتمعات وبفضل نضوج الإنسانية ورفضها لوصاية الآلهة ونظم القيم العلوية ، لتجد في نفسها القيمة التي يعيش ويموت الإنسان من أجلها . وازدهرت الرواية ، في رأي لوكاتش ، كمغامرة واكتشاف ، اكتشاف للعالم وللنفس معاً ، وتعلم الذات الفاعلة « أو السلبية » في تعاملها مع المجتمع ، عبر التجارب والاختبارات المختلفة<sup>(١)</sup> .

مع ذلك ، ورغم الكثير من الدراسات الجيدة ، في وصف الرواية ، وتحليل عناصرها وبناءها . لم تجد جماليات الرواية حتى الآن ، صيغة نظرية

مرضية ، لتناولها واستكمال فهمها . وما زالت التيارات المختلفة تتخط بين الاتجاهات الشكلية التي لا تفصل بين الرواية والقص ، والاتجاهات الاجتماعية التي تربط ربطاً ألياً بين المجتمع والأدب ، بينما يقلق الباحث هذا السؤال الملح : كيف ينظر ويفتن لهذا الشكل الحر ، الذي رفض نظم البلاغة القدية ويصعب إدخاله في الأطر الشكلية الحديثة ؟

لن ندعي أن لدينا أجوبة قاطعة لهذه الأسئلة ، ولكن مثل الكثير من الباحثين في جماليات الرواية ، في إطار الأدب المقارن أو خارجه ، نحاول من خلال الدراسة الفاحصة للنصوص أن نتبين بعض العناصر التي ربما تساهم في إثراء التفكير في الرواية وفي ترسيخ مبادئ نظريتها .

أعتقد - مثل الآخرين - أن الرواية بالفعل مرآة وانعكاس للمجتمع ؛ ولكن كيف يتم هذا الانعكاس ؟ ومن خلال أي وسائل ؟ فما زال على الباحث أن يفهمها ويقيمها . أو بعبارة أخرى : كيف تكون الرواية شهادة ووثيقة وفناً في آن واحد ؟ أو لا تكون ؟

قد شغلتنا هذه العلاقة بين القيمة الجمالية ، واستخراج المعنى في بحث سابق عن ( رواية الأرض ) قد قدمته في مؤتمر باريس للأدب المقارن في آب أغسطس / ١٩٨٥ / . وسوف أتناول هنا بنفس المنظور موضوع ( المظاهرة المعركة الشعبية في الرواية ) .

وقد اخترت أربع روايات لهذا البحث ، يختلط فيها الحدث التاريخي بالتخيل الروائي بشكل واضح وملحوس ، وهي في الرواية الفرنسية .

الترية العاطفية لجوستلفا فلوير  
المتنرد  
لجول فاليس

وفي الرواية المصرية :

بين القصرين  
والباب المفتوح  
لنجيب محفوظ  
للطيفة الزيات

وللاسف لم يتح لنا الوقت لكي نستوفي بحثنا هذا بثلاث روايات  
معاصرة كان بودي أن أضيفها للدراسة وهي :

مالك الحزين  
شرق النخيل  
الحجر الدافيء  
لإبراهيم أصلان  
لبهاء طاهر  
لرضوي عاشور

سأكتفي في هذا البحث بالإشارة لها لاستخراج بعض النتائج العامة ،  
وسأتناولها فيما بعد استكمالاً للموضوع وتعميقاً له .

أ - التاريخ والأدب :

إن السمة المشتركة لهذه الروايات السبع هي وجود النص التاريخي  
الفعلي في النص التخيلي الروائي بشكل ملموس ، فالإشارة إلى ( الأيام  
الثورية ) في شباط فبراير ١٨٤٨ ثم هزيمة يونية حزيران ١٨٤٨ مصاغة ومعلنة  
في الترية العاطفية تحتل جزءاً من الفصل الأخير للجزء الثاني والفصل الأول  
للجزء الثالث للرواية . وترجع الأحداث نفسها في تنام ملحوظ ولكن من



منظور مختلف ، في ثلاثية جول فاليس ( الطفل ) و ( الطالب ) و ( المتمرد ) نجدها باستمرار في الذاكرة التاريخية للأبطال ويضاف إليها انقلاب نابليون الثالث في ديسمبر ١٨٥١ وأحداث ( الكومونة ) أو الحرب الأهلية في فرنسا ، وتحتل جزء « المتمرد » من الثلاثية بالكامل .

أما رواية نجيب محفوظ ، فتدور منذ الفصل الثاني والخمسين حول معارك ثورة ١٩١٩ في مصر ، بينما تتناول رواية لطيفة الزيات أحداث ١٩٤٦ ثم معركة الفدائيين على القناة ١٩٥١ - ١٩٥٢ ، ثم تأميم قناة السويس ومعركة بور سعيد . أما الروايات الثلاث المعاصرة ( مالك الحزين ) ( شرق النخيل ) ( الحجر الدافي ) فتضم فقرات من مظاهرات الطلبة في السبعينات ومن مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

في كل هذه الروايات يدخل البطل التخيلي في مواجهة مع المجتمع ، ملتزماً بقضايه مثل ( جاك فنتراس ) بطل جول فاليس و ( ليلي ) بطلة لطيفة الزيات أو متفجعاً ( كفريدريك ) بطل ( التربية العاطفية ) أو البطل الطفل ( كمال ) في ( بين القصيرين ) بينما يبقى أخوة فهمي رمز البطل الوطني ، وسوف نجد الظاهرة ظاهرة الرؤية نفسها للمظاهرة من الخارج في الروايات المعاصرة الثلاث . سأحاول أن أدرس العلاقة بين الفعل التخيلي والواقع على ثلاثة مستويات :

- على مستوى أفقي أو خطي ، أي عبر علاقات عناصر الرواية بعضها ببعض .

- على المستوى الرأسي - الاختياري في انتقاد المؤلف لعناصره<sup>(١)</sup> .

- في علاقة المستويين بالأيديولوجية الخفية للروائي<sup>(١)</sup> .

إن المظاهرة أو المعركة الشعبية تعين في الرواية مكاناً زمنياً أو (زمكانية) ، حسب صيغة باختين ، تمتلئ بالدلالات الأيديولوجية والقيم الجمالية<sup>(٢)</sup> ، سنبدأ بتحديددها ، ثم نتناول الخطاب الروائي في الأقوال المختلفة للراوي وللشخصيات عبر تقنيات السرد والوصف .

## ٢ - المكان والزمان :

١ - المكان : تشكل مساحة المظاهرة أو المعركة الشعبية في الرواية مكاناً تاريخياً زمنياً بالضرورة ، بينا الشخصيات والأحداث التخيلية مخترعة إلا في حالة ( المتمرد ) وهي سيرة ذاتية بشكل رواية ، بطلها هو المؤلف الراوي رغم اسمه المختلف ( جاك فنتراس )<sup>(٣)</sup> فمكان الحدث التاريخي في كل الأحوال مكان معروف مسمى ( القاهرة ) ، ( باريس ) ، ( بين القصرين ) ، ( بحيرة المنزل ) .. إلخ . . . ويتحول أحياناً إلى مكان رمزي ، مثل القناة في ( الباب المفتوح ) كرمز للاستقلال الوطني : « قال محمود : إن المعجزة ستحدث حين نستطيع أن نحمي القناة وأن نحمي جميع مكاسبنا الوطنية ، حين نتخلى عن سلبتنا ، ونصمد جميعاً حتى الموت للاستعمار »<sup>(٤)</sup> .

أو مكان أسطوري مثل ( باريس ) جول فاليس ، مدينة ثورة العمال ( الأومزول ) كما يسمون في روايتي ( فلوير وفاليس ) فبعد فشل الكومونة ونفي البطل يقول بعد مروره الحدود :

« أنظر للسماء من الناحية التي أشعر أن بها باريس » زرقة فاقعة ، وبها

سحاب أحمر ، كأومزول واسع ملطخ بالدماء « تنتهي الرواية والثلاثية على هذه الصورة .

وثمة سحابة ثانية لمساحة المظاهرة والمعركة الشعبية أنها في الغالب ساحة خارجية : ميدان عام ( المادلين ) أو ( البانتيون ) أو شارع ( الترونشيه ) ( زقاق المدق ) إلخ . . كل هذه الأماكن تخزن ذاكرة تاريخية يرددها الأبطال ويستعملها الراوي بهذا المعنى . أما وظيفتها في العمل الأدبي فتشكل في داخل علاقاتها الأفقية والرأسية مع عناصر القصة الأخرى .

قادتنا هنا سمة أساسية وهي سمة التعارض أو الصراع ، وهذه السمة إلى جانب دورها الأساسي في إعطاء الدلالة تدخل كقيمة جمالية في العمل الأدبي . أخذنا هكذا بالنسبة لكل رواية من الروايات الأربع مكان الحدث التاريخي ونظرنا إليه في علاقته المكتملة له ( الرمزية ) أي بالذاكرة المحيطة به ، وأيضاً في علاقته بالأماكن المشكلة لتعارض معه .

\* (١) عند فلوير تتعارض أيام ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ فبراير ١٨٤٨ « الثورة » وأيام يونية الدامية بأماكن أخرى ، وكلها توصف بشكل دقيق حسب تقنية فلوير المشهورة في الوصف فمنها :

(أ) المنازل الأليفة ، الدافئة ، الأنيقة ، المغلقة ، التي يعيش فيها البطل « فريدريك » علاقة الترفيه واللذة الجنسية مع روزاليت بعد أن تخلت عنه مدام أرنو وتخلفت عن موعد لقاتها الأول يوم ٢٢ فبراير ( وهو يوم بداية الانتفاضة ) في المكان الذي أعده لها بعناية وشاعرية . ويتأمل فريدريك الشعب الشاثر من وراء نافذة الحجرة وهو مع « روزانيت »<sup>(٨)</sup> .

(ب) غابة « فونتبلو » التي يعيش فيها « فريدريك » لحظات السعادة المتألقة مع روزانيت ، متمتعاً بالحب والطبيعة بينما تضرب الثورة وراء المتاريس في باريس<sup>(١)</sup> .

(ج) - انتقال المظاهرة من الساحة الخارجية إلى القصر الملكي بعد إجبار الملك لويس فيليب على الاستقالة ، فيجن الشعب كرهاً ورغبة في الممتلكات الملكية حتى أن « بروليتيارياً » جلس على العرش والبلاهة على وجهه فيقول « هوسونيه » أحد شخصيات الرواية بتهكم : « أية أسطورة ! ها هو الشعب في سيادته »<sup>(٢)</sup> .

(٢) وعند جول فاليس يتعارض مكان المظاهرة أو بمعنى أصح مكان الحرب الأهلية في فرنسا في ١٨٧٠ - ١٨٧١ والنار التي أشعلتها معركة البروليتاريا الفرنسية ، والبورجوازية المتذبذبة بين المصلحة الطبقية والغزو الألماني المتربص على أبواب باريس ، يتعارض إذن المكان العام في الساحة الخارجية مع :

(١) مساكن البؤس للطلبة الفقراء الذين رفضوا الوظيفة العامة في التدريس حرصاً على استقلالهم حيث كان يطلب في عهد نابليون الثالث من العاملين في التدريس التوقيع على وثيقة بوفائهم للنظام .

(٢) منزل العائلة في المدينة الإقليمية وجو الأسرة الخائق .

(٣) انتقال الثورة من الساحة الخارجية إلى القاعات التي احتلتها وحولتها إلى برلمان عمالي المقر الشهير في ميدان « الكوردري » :

« حيوا ! ههنا البرلمان الجديد  
هذه هي الثورة جالسة على هذه ( الدكك )  
واقفة ووراءها هذه الجدران ، مسنودة  
على هذه المنصة : الثورة في رداء العمال »<sup>(١١)</sup> .

(٣) أما عند نجيب محفوظ فالتعارض هو أساس بين الخارج والداخل  
شارع المظاهرة ومنزل الأسرة . وهنا يأخذ المكان دلالة رمزية ، بينما يمثل  
الشارع رمز معركة الاستقلال الوطني ، يرمز البيت العتيق إلى التقاليد البالية  
ونقل الماضي الذي يربط الشخصيات بسلاسله ، هذا البيت الذي يعيش  
على الإيقاع الأبدي لمجلس القهوة الذي يجمع الأم والأطفال و « ضربات  
العجن المتصاعدة من حجرة القرن »<sup>(١٢)</sup> .

وثمة مكان متعارض آخر مع مكان المظاهرة الخارجي هو مكان سهرات  
الليلية ، في المحل ، في القهوة ، عند العاملة زبيدة .

(٤) عند لطيفة الزيات تتعارض الساحة الخارجية أيضاً مع الدائرة  
العائلية ، وهنا يحتم رمز « الباب المفتوح » دراسة المكان على مستويات شتى  
سنجدها في تقسيم المكان وفي اللغات المختلفة التي تعارض بين كلام الشارع  
وكليشيهات المنازل البرجوازية ، فالصراع هنا ليس صراعاً مصرياً دائرياً  
ومغلقاً كما يبدو عند نجيب محفوظ « فالباب المفتوح » يرمز إلى الخروج من دائرة  
الأنس للالتقاء بالناس أي من الداخل إلى الخارج . ومن هنا أهمية جميع  
الفتحات في الرواية : السطوح التي ترى منها ليلي حريق القاهرة<sup>(١٣)</sup> ، المصعد  
عند اللقاء الأول بحسين ، البطل الوطني الذي سوف يجيها<sup>(١٤)</sup> ، إلخ .

ونرى هنا كيف أن المكان يحكم حركة الرواية كلها ، تكوين الذات وتجاوز الضعف واللقاء بالناس يقود تطور الشخصية الأساسية من خلال رمز الباب المفتوح .

٢ - الزمان وهذه الأماكن كلها زمنية و « الزمكانية » حسب تعبير باختين من السمات الأساسية للرواية الحديثة منذ اكتشاف « الزمن التاريخي في القرن الثامن عشر . في هذه الروايات التي ندرسها ، فالتاريخ يحتل مكاناً أساسياً ، لكن موضوع البحث الأدبي هو دراسة العلاقة بين زمن خارجي وزمن داخلي للعمل ، وقد درس النقد الشكلي هذه العلاقة على أنها علاقة بين الحكاية والخطاب ، ويدرس في هذا السياق نوعية التقطيع الذي يحدده العمل الأدبي ، أي التسلسل ، التبديل ، التضمين<sup>(١)</sup> ، وسوف نتناول وجهة النظر هذه في تعميق الدراسة ، غير أننا لن نعتبر هذه العلاقة علاقة بين تسلسل ثابت لأحداث ( الحكاية ) وتغيرات على مستوى الخطاب ، بل علاقة جدلية بين زمن الخطاب بدلالاته المختلفة وزمن تاريخ متخيل يكون موقعه في الأيديولوجية : مثلاً العلاقة بين زمن السعادة في غابة « فونتبيلو » بالنسبة لبطل التربية العاطفية الذي يزداد كثافة في أسلوب الراوي بينما يدل من الأيام الثورية عن عبثية كل شيء أوزمن الركود والحصار العائلي البرجوازي ، والانغلاق في الأنا عند ليلى ، بالمقارنة مع زمن المعركة في بحيرة المنزلة ، في الباب المفتوح .

(١) قال لوكانتش عن رواية فلوير : « التربية العاطفية » ، إنها ، رغم عدم تجانس أجزائها ، واللاعقلانية في الربط بين الفقرات والشخصيات رغم لا جوهرية الحياة بالنسبة للبطل وبالنسبة للمجموعة ، فهي من أكثر الروايات كمالاً في القرن التاسع عشر ، وأن الزمن هو أداة هذا النجاح للرواية نفسها .

فما معنى هذا الكلام ؟ لم يفسره لوكانش ، ولكن الدراسة الزمكانية للرواية تبرز بالفعل أهمية الزمن في علاقة جدلية بين ثلاثة محاور :

(أ) الزمن التاريخي لأحداث ثورة ١٨٤٨ التي أحلت الجمهورية مكان ملكية لويس - فيليب في فبراير وانتهت بهزيمة العمال في يونيو .

(ب) مستوى زمن السيرة الذاتية : حب فلوير لسيدة متزوجة من رأسالي ثري في فترة ثورة ١٨٤٨ .

(ج) مستوى زمن البطل السليبي « فريدريك » الذي لم يتحقق في أي مشروع ( حب - دراسة - عمل - حياة عامة ) .

و يدمج فلوير هذه المستويات كلها في دلالة واحدة :

فشل الجيل في هذه الفترة الانتقالية التي كانت تحقق فيها البورجوازية عصرها وازدهارها . قال فلوير في خطاب ١٨٦٤ : « أريد أن أكتب التاريخ الأخلاقي لرجال جيلي » وكان هذا التاريخ في نظره تاريخ ظلام وانحدار . فبين اتساق الزمن الخارجي كما يبدو من أحداث الرواية ( وكان فلوير قد قرأ في المكتبات عن الأحداث وقابل شخصيات مثل باربيس الاشتراكي ) . ونفسية البطل المتجزة وتفتتت زمنه الداخلي من السعادة والحزن واليأس والحب المطلق لمدام آرنو أو اللذة الجنسية مع روزانيت ، ثمة تناقض يجسد دلالة الفشل في الرواية ، فشل البطل وفشل الجيل وسوف نرى بالمقارنة مع منظور « المتمرّد » كيف أن الفشل عند فلوير مرتبط برفض أخذ الموقف في صراع طبقي متفجر .

(٢) في حركة تنام ملحوظة نرى نفس الأحداث ونفس الوعي بزمان  
الفشل في ثلاثية جول فاليس . الإشارة إلى « مهزومي يونية ١٨٤٨ » أي  
هزيمة العمال ، نعمة دائمة للرواية ولكن موقف البطل وأسلوب الراوي  
يختلفان تماماً .

على عكس ريدريك الذي يستسلم للأفعال ولعدمية الحياة . يعيش  
بطل فاليس الثورة الصاعدة للعمال بعد نشأة الاسمية الأولى في ١٨٦٤ كانتقام  
مستمر : انتقام من ومن طفولته الرديئة ين تطلعات أمه وأبيه ولا جدوى التعليم  
المدرسي ، وانتقام من هزيمة يونية انتقام من انقلاب نابليون الثالث وحكم ١٨  
برومير الدكتاتوري . تصور الرواية تجاوزاً للفشل مع الكومونة - فرغم أن  
نجمتها لم تسطع إلا بعض شهورها ثم قضى عليها الحكم البرجوازي الذي  
فضل مصلحته الطبقيّة على مصلحة الوطن الفرنسي المهدد من الغزو الألماني ،  
فالبطل ( جاك فنتراس ) يعبر في آخر صفحة في ( التمرد ) عن تحفقه رغم  
هزيمة الكومونة ، واضطراره للرحيل بعد أن نفى : « أنا في سلام مع  
نفسي » . . . « قد ضرب أطفال آخرون مثلي ، على طلاب آخرون من  
الجوع ، وقد وصلوا في مقبر لهم دون أن ينتقموا لشبابهم .

أنت قد جمعت بؤسك وآلامك وقدت كتيبة مجنديك إلى هذه الانتفاضة  
التي كانت الاتحاد الكبير للأحزان . مم إذا تشككي ؟ »<sup>(١٧)</sup> وكان فاليس بالفعل  
أحد قادة الكومونة ، الذي مشى في جنازته ٦٠٠٠ شخص في ١٨٨٣ - بعد  
رجوعه من المنفى .

(٣) عند نجيب محفوظ نجد تعارضاً من نوع آخر بين البطل والحدث



التاريخي فالبطل هنا وطني وليس سلبياً مثل (فريدريك) ولكنه لا يستطيع أن يستجيب تماماً مع الزمن المتغير . فرغم اختيار فهمي للمعركة الوطنية منعزلاً عن أسرته ، نجده يردد شعارات الحركة القومية دون أي تعميق شخصي لها ، ولا يستطيع مقاومة أبيه الذي يرعبه أكثر من جنود الإنكليز ويموت في آخر الرواية قبل أن يتحقق بالفعل - سنرى فيما بعد التعبير الروائي عن هذا التعارض بين زمن دائري مغلق وزمن التحول .

(٤) عند لطيفة الزيات تلتحق الشخصيات ، أو تحاول الالتحاق بالزمن التاريخي . وتصور الرواية هنا تزامناً تاماً بين فترات العزلة التي تعيشها ليلي وفترات بعدها عن الفعل الجماعي ، بينما تنتمي في اللحظات الحارة للنضال الوطني : في أول الرواية في ١٩٤٦ ، ثم منذ سماعها نبأ تأميم القناة في ١٩٥٦ وصاعداً مع تحقيقها في حركة مقاومة بورسعيد مجسدة في معركة بحيرة المنزلة . وعند الروائية هنا وعي بالبعد الطبقي للعزلة . يفسر حسين انغلاق ليلي بالشكل التالي : « لقد انحبست في الدائرة التي ينحبس فيها أغلب أفراد طبقنا ، دائرة الأنا ، دائرة التوجس والركود دائرة الأصول ، نفس الأصول التي جعلت عصام يخونك »<sup>(١٨)</sup> .

ولكن نجد هنا - قناعة متفائلة في ربط الانتهاء مع حركة الجماهير تتجسد في النهاية السعيدة للرواية . لا نجدها عند فاليس مثلاً . فقد أثبتت قسوة الصراع الطبقي في فرنسا في القرن التاسع عشر أن الالتحاق بالجماهير ليس سهلاً ، حتى بالنسبة ( لفنتراس ) ذي الأصل الشعبي . وسيحدث الوعي بالانقسام بين البطل والجماهير في رواية السبعينات في مصر .

### ٣- الخطاب الروائي :

(١) تعتبر رواية « التربية العاطفية » أول « رواية جديدة » في تاريخ الأدب الفرنسي، وقيل أيضاً عنها إنها ليست فقط رواية الفشل، بل أيضاً رواية فاشلة. تعتبر فاشلة لعدم وصولها ( لقمة ) أما صفتها كرواية جديدة فتبدأ بوصفي أولاً لها : رفضها للحبكة ، إصرارها على تتابع الحياة اليومية بتفكيكها ودهنيها التي تتحول إلى مأساة معقدة .

وما يؤكد مرور الزمن والقراءة الجديدة للتربية ، أنها بالفعل من أروع روايات فلوير يقول بير دانحين : « لا توجد استمرارية للقصة ، بل فقط مستويات متتالية على إيقاع متساعد السرعة يحدد الحركة العامة ، تتبادل المستويات الواسعة مع المستويات التفصيلية وكل تفصيل يحتفظ بقوته وعنفه الخاص ، رغم اشتراكه في تركيب متقن يذكر بتقنية أيزنشتاين المتمكنة<sup>(١)</sup> .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولفلوير نفسه كلام مهم في تقنية الكتابة أو التغيير في الكتابة في فقرات الانتقال : « لا يستطيع أي تفكير إنساني أن يحدد الآن في أي شمس ساطعة ستزدهر أعمال المستقبل وفي انتظار هذا ، نعيش في عمر مظلم ، نتخبط في الظلمات . ليست لنا قبضة ، والأرض تتزحلق تحت أرجلنا - تنقصنا نقطة الارتكاز ، تنقصنا كلنا ، أدباء كتبة ، ما فائدة هذا ؟ إلى أي حاجة رجع هذه الثروة ؟ من الجمهور إلينا ، لا توجد أي صلة<sup>(٢)</sup> .

فالخطاب في التربية العاطفية - ينقسم بالفعل إلى أقوال متفرقة درسناها من خلال : الخطاب المباشر ، الخطاب غير المباشر الحر ، السرد ، الوصف ولن نأتي إلى هنا إلا ببعض النتائج الجزئية لبحثنا .

يستعمل فلوير الخطاب المباشر ليعصور أقوالاً متنوعة يظهر فيها : رأي الأبطال ، رأي السلطة ، رأي الشعب . . إلخ . . مثلاً في فقرة هجوم الشعب على القصر الملكي يقول أحد لأبطال : « ليست رائحة الأبطال جميلة<sup>(١١)</sup> » وهو هوسونية نفسه الذي سخر من سيادة الشعب .

ونجد أيضاً خطاب الراوي الواصف ( لفرديريك ) : « متخذاً بين كتلتين عميقتين : لم يكن فرديريك يتحرك ، منبهراً مع ذلك ومتسلماً جداً ، وكان الجرحى الذين يسقطون ، والموتى الممدودون لا يشبهون جرحى حقيقيين أو موتى حقيقيين - كان يبدو له أنه يتأمل مشهداً<sup>(١٢)</sup> » وكلام فرديريك لنفسه ، منتظراً مدام آرنو :

« آه ، الآن نخرج من بيتها » وبعد دقيقة : « كانت قد استطاعت الوصول حتى الساعة الثالثة ، حاول أن يهدي نفسه ، « لا ، ليست متأخرة شيء من العبر<sup>(١٣)</sup> » .

وفي انتظارها وفي حركة غاية من الأنانية ينظر إلى المظاهرة ويختفي خوفاً من أن يراه أصدقاؤه الوطنيون .

وعندما رأى فرديريك قوات الأمن تأخذ بعنف أكثر المتمردين حماساً رغم سخطه يبقى صامتاً ، كان يجوز أن يؤخذ مع الآخرين وتفوته مدام آرنو<sup>(١٤)</sup> .

والأسلوب الأكثر شيوساً في الرواية هو الأسلوب غير المباشر الحر الذي يصفه جيرار جينيت ، بعد آخرين على أنه إدماج قول البطل في قول الراوي دون مقدمة تعين الخطاب<sup>(١٥)</sup> ويظهر باختين أهمية هذا الخطاب عند فلوير في

ازدواجه وغموضه مع التأكيد على المفارقة بين الكريه القيم عندما يسمع فريدريك وهو مع روزانيت صوت إطلاق الرصاص مثل طقطقة قطعة حرير شاسعة تمزق»<sup>(٢٦)</sup>. يقول فريدريك : « آه ، يكرون بعض البوزجوازيين ، ويضيف الراوي في إعلان مزدوج ( من يتكلم هنا الراوي أم فريدريك وماذا يعني المتكلم ؟ ) ، « وهناك أوضاع يكون أقل الرجال قسوة منفصلاً عن الآخرين لدرجة أنه يستطيع أن يرى الجنس البشري كله يموت دون دقة قلب»<sup>(٢٧)</sup>.

أما السرد في الرواية فهو من نوعين :

(١) سرد الراوي لأحداث القصة : « وفي الغد خرج فريدريك ، مند الحادية عشرة » منذ مجامع قول البطل : « من يعرف ؟ ربما تأتي بصدفة ما قبل الموعد »<sup>(٢٨)</sup>.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٢) سرد الراوي المتماثل مع الحدث التاريخي : « وبالفعل دعا بيان منشور في الصحف كل مؤيدي الحفل الإصلاحى في هذا المكان »<sup>(٢٩)</sup>.

وأخيراً يلعب الوصف الدور الحاسم في إعطاء الدلالة ، فهناك الصورة المثيرة المجازية للمظاهرة :

« عندما لف الطلبة مرتين حول المادلين ، نزلت نحو ميدان الكونكور ، كان مليشاً بالناس ، وكان الحشد المكدس من بعيد يبدو حقلاً من السنابل السوداء المرتعشة »<sup>(٣٠)</sup>.

أو التهكمى لمنظر الطلبة الذين يمشون « في صفين ، ونظام جيد ،

وجهم مغتاط أيديهم عارية ، ويصرخون على مسافات : يحى الإصلاح !  
يسقط جيزوه « (٣١) » .

وهناك في الأسلوب المفارقة العظيمة بين سعادة ( فونتبلو ) وموتى باريس  
عندما ضرب البوليس ثوار المتاريس في يونية ، وهذه المفارقة تهدم حجج النقاد  
المدافعين عن استقلالية الوصف عند فلوير مثل جينيت « (٣٢) » ، ففي الغاية كانا  
يشعران وهما يتنفسان الهواء الذي كان يدخل صدورهما مثل غرور حياة أكثر  
حرية بتدفق في القوى ، بسرور دون سبب « (٣٣) » .

بينما في باريس عندما ضرب الثوار « كانوا هنا تسع مئة رجل مكديسين في  
القذارة بعضهم سود من البارود والدماء الرابية ، يرتعشون من الحمى ،  
يصرخون مسعورين ولم يكن أحد ينقل من كانوا يموتون وسط الآخرين « (٣٤) » .

أنستطيع أن نعتبر أخيراً هذا القول للراوي عندما يزور البطلان قصر  
فونتبلو مندهشين لصمت الأشياء والترف الثابت لعظمة القرون المنقرضة على  
أنه دلالة أساسية للرواية : مرور الأسر الملكية ، والبؤس الأبدي لكل شيء « (٣٥) »  
الذي يكرر كلاماً قاله في سياق آخر : كانت سحابة مظلمة تجري على وجه  
القمر ، وكان وهو يتأمله يحلم في عظمة المسافات ، وفي بؤس الحياة ، وفي  
عدمية كل شيء « (٣٦) » .

(٢) يقدم جول فاليس في الأدب الفرنسي صورة مختلفة - فقد اشتهر  
فلوير على أنه « الكاتب » بالمعنى التقليدي للكلمة ، المنعزل عن الحياة ،  
العاشق للجملة وللکلمة كان يبحث طيلة يوم عن الكلمة المناسبة ويخرج في  
حديقة بيته في الريف كي يردد جمال بصوت عال ويتأكد من إيقاعها السليم .

أما فاليس فابن لمدرس من أصل فلاحى ، كانت نخجل أمه من أصلهم الشعبي وريت الطفل في تطلع مستمر للرقى والمكانة الاجتماعية ، مما جعل الطفل يكره الرقى والمكانة والمجتمع الذي يعيش في ظلها ، كما كره المدرسة التي لم تكن تعلم شيئاً « ولا الطبيعة ، ولا التاريخ ، بل توصل معارف بلاغية ، شكلية ، رفضها الطفل ، ثم الطالب ثم المتمرد بلا رجعة .

خطاب فاليس الذي يندمج فيه كلام الراوى وكلام البطلي الذي هو نفسه ، رغم اسم جاك فنتراس ، هو إذاً خطاب هذه السيرة الذاتية لطفل قد تألم في بيئته ، ثم لطالب عاش هزيمة يونية ١٨٤٨ ثم هزيمة ديسمبر ١٨٥١ فعندما جاء نابليون إلى الحكم في انقلاب ٢ ديسمبر دعا أقلية من المثقفين الوطنيين إلى مظاهرة لم يأت فيها أحد وتراجع الوطنيون أنفسهم حتى « ترهق قوات الأمن وتستسلم » وهو ما لم يحدث بالطبع ، وذاكرة يونية ما زالت حية . جاءت إلى المظاهرة ( البدل ) بمسندساتها أما ( الأفرول ) فلم يأت . ويقول الراوى كلمة ، كلمة مشؤومة قالها لي عامل كنت أشرت له إلى متراس أقمناء وصرخت له « تعال معنا » . وأجاب بعد أن قاس بنظره مصطفى ، رغم رشاقته : « يا برجوازي » يا شاب من الذي ضربنا بالرصاص ونفانا في يونية ؟ أبوك أو عمك ؟ (٣٧) .

لا يوجد في الرواية وصف منظم للمظاهرات وللمعارك كما عند فلوبر فالخطاب هنا متداخل من كل ناحية بأصوات الناس ، نداءات الشارع ضرب المدافع والصور لحشود متجمعة ، ثم مفتتة :

« ودفع الأحداث يدمر الصفوف البشرية ويمزجها ، كالمذ والجزر الذي

يدحرج الحصاة ويخلطها على رمال الشاطئ » أو « يلتوي الثعبان في الليل . يغمره الإرهاق في قطع ما زالت ترتجف اثنان أو ثلاث ينزفون . وهنا يوجد بعد الجرحى ، ناس جدعان ، هجموا منعزلين في أول الأمسية ، بينما كانت الحمراء ( البوليس في اللغة الشعبية ) ما زالت تتجراً على الخروج وإطلاق النار » (٣٧) .

لقد رصد فيليب لوجون أربعة عناصر متداخلة في خصوصية أسلوب فاليس :

- (أ) استعمال القص في ضمير المتكلم : فالبطل هو الراوي والبطل في آن واحد ، هو ذات القول والمقول .

- (ب) استعمال مضارع المرق ، مما يخلط بين الحكاية والخطاب ، بين ما انقضى وما يدور في آن واحد .

- (ج) الأسلوب غير المباشر الحر الذي يدمج قولين وأحياناً يخلط بينهما .

- (د) استعمال اللغة الشفوية ومزج مستويات اللغة (٣٨) .

ويؤدي هذا التقسيم للقول إلى ما وضعناه على أنه الوجود الدائم للشعب في النص الأدبي ، تتداخل لغته مع لغة البطل - الراوي - ونجد أيضاً تواجد الحاضر باستمرار مع الماضي ، انتقام البطل من طفولته ، مرارة هزيمة يونية ٢ ديسمبر ، ومع المستقبل مستقبل أمة العمال .

ويظهر الشعب بثلاث صور مختلفة في الثلاثية :

(أ) الشعب هو المستقبل والثورة .

(ب) الشعب أحياناً يتخلى كما في ٢ ديسمبر .

(ج) الشعب هو العنف الثوري الذي لا يستحمله ( فنتراس ) أحياناً رغم التزامه في صفوفه ورفضه للنظام البرجوازي وحتى للمعارضة المنظمة .

تتمثل هنا بشكل لصيق لغة التخيل ولغة الخطاب التاريخي الحدث موجود وعلى جميع المستويات ، يمزق اللغة ، يقطع الفقرة ، يجرىء الجملة . هكذا يصف الراوي مثلاً .

دخول جنود فرساي لقمع ثورة الكومونة :

تلغراف من دومبر وفسكي :

قد دخل الفرسان بالقوة ، كغطاء من الصمت .

واستمر ذلك زمناً استطاع فيه كل من الجالسين أن يودع الحياة<sup>(١)</sup> .

تمر اللحظات التاريخية ، الشخصيات المعروفة ، مثل « بلانكي » تعيش متاريس بلفيل ، خلافات العمال ، جلسات الهوتيل دي فيل ، عمودية باريس ، برلمان الكوردي : خالقة لغة جديدة سوف نتعمق في دراستها فيما بعد . وتركت للأدب الفرنسي . أهم شهادة حية وأسطورية عن ثورة باريس : « أنظر في السماء من الناحية التي أشعر أن بها باريس فاقعة الزرقة ولها سحب أحمر ، كأنها أومزول واسع ملطخ بالدماء » .

(٣) وفي « زقاق المدق » تندفق المشاعر القومية في الرواية منذ قراءة فقرة



متضمنة في « خطبة سيد أمام سلاطين الاحتلال في جمعية الاقتصاد والتشريع » ، اختار البطل الوطني فهمي أن يعطيه لأخيه الصغير كمال كدرس إملاء في الجلسة العائلية للقهوة التي تجمع الأم وأطفالها يوماً . وقد رصدنا الخطب المختلفة والأساليب المتنوعة لإدماج الحدث القومي في الرواية .

- (١) فهناك لغة الخطاب المباشر التي يعبر بها كل فرد من أفراد الأسرة<sup>(١)</sup> : مشاعر فهمي الوطنية إعجاب أخيه الصغير به ، تهكم أخيه الكبير ياسين . لا مبالاة النساء أورفضهن .

- (٢) لغة البطل الأساسي فهمي ، وتتسم بالتقريرية : « كان لا بد من غضبته بعد أن منع الوفد من السفر وبعد أن استقال رشدي باشا من الوزارة فخبى السلطان المأمول بقبول استقالته »<sup>(٢)</sup> . وأحياناً يردد كلام البيانات ، مثل : « الأمر قد جُلّ الآن عن أن يراعى فيه أي اعتبار غير منفعة الوطن »<sup>(٣)</sup> .

وتتعارض مع لغة فهمي في خطابه المباشر الأسلوب المباشر لأخيه ياسين : « أرى هذه المعاني قد ملكت عليك نفسك . . فلم يفتح الله عليك بإملاء لهذا الغلام المسكين إلا خطبة سياسية وطنية »<sup>(٤)</sup>

- (٣) لغة الخطاب السياسي أو البيان التاريخي : « بتشرف الموقعون على هذا أعضاء الوفد المصري »<sup>(٥)</sup> .

- (٤) لغة الراوي وهي القول الأساسي في الرواية إذ أنها من النوع التقليدي للرواية التي تسيطر فيها رؤية الراوي على الشخصيات والأحداث

والحبكة . إلخ ...

ولنركز على أسلوب الراوي الذي يعطينا بعض الأبعاد المهمة للنص من الناحيتين الأيديولوجية والجمالية .

فللراوي أولاً وظيفة وصف الشخصيات ، يرى إذن فهمي في أطواره المختلفة عندما انفعّل بالأحداث القومية الوقار الذي يصوره ببعض السخرية ، الحزن ، إلخ ...

ويستعمل أيضاً في زقاق المدق الخطاب غير المباشر الحر الذي يتداخل فيه حوارا الراوي والبطل الأساسي فهمي ، في مفارقة تخلط بين لغتيهما . وإن لم تكن هنا المفارقة ساخرة كما عند فلوير ، حيث يناقض عنده صوت الراوي صوت البطل وهنا يبرز اندماج الصوتين !  
ARCHIVE  
(أ) إظهار الأفكار الخفية للبطل في شكل المنولوج الداخلي .

(ب) تكسير الاتساق الأيديولوجي الظاهر للبطل الوطني (١٧) :

يرمز إلى ذلك شبح الموت الفعلي الذي يجوب شوارع القاهرة طويلاً وعرضاً ويرقص في أركانها (١٨) ويؤكد هذه العلامة التعبير عن الموت أو الاختناق الذي يؤدي إليه التعارض كأن شيئاً لم يحدث ، كأن مصر لم تنقلب رأساً على عقب كأن الرصاص لا يعزف باحثاً عن الصدور والرؤوس . كأن لدم الذكي لا يخضب الأرض والجدران (١٩) فيأتي الفعل الوطني كالتخلص النفسي من هذا الاختناق الذي لم يستطع البطل أن يحمله في مواجهته والده .

« لو أن الانفجار الرهيب لم يقع لمات غماً وكمدماً ، فما كان يحتمل أن تواصل الحياة سيرها الهاديء الوئيد على أطلال الرجال والأمال كان لا بد من انفجار ينفس عن صدر الوطن وصدره كالزلازل الذي ينفس عن أبخرة باطن الأرض المتجمعة<sup>(١٠٠)</sup> .

وأخيراً يؤكد وصف المظاهرة من خلال كمال الرؤية الرهيبة للموت ، مضخمة في عيون الطفل المرعوب :

« ثم سمع الغلام لأول مرة في حياته الصغيرة طلقات الرصاص عن بعد قريب فعزفها بالبداهة واتعدت أوصاله . . . ولكن الغلام شعر بالخوف بارداً كالسوت يزحف على جسمه كله من قدميه إلى رأسه ، وتوالى التلقات وصكت الأذان صلصلة عجالات وصهيل خيل ، تتابع الأصوات والحركات في سرعة فائقة تلاحقها زنجرات وصراخ وأنين ، فترة اعتراك خاطفة بدت للقابعين وراء الباب دهرأ في حضرة الموت ثم حل صمت مخيف كالإغماء الذي يعقب تبريح الالم<sup>(١٠١)</sup> .

وإن لم تدخل جماليات الوصف في تفاصيل الأشياء كما عند فلوير وإن لم تكن توظف في المهمة الساخرة نفسها ، فيبقى أنها تحتل حيزاً أساسياً في النص الروائي . فالوصف عند نجيب محفوظ أيضاً وظيفة مفارقة مختلفة عنها في نص فلوير كان فلوير عبر خطاب الراوي يسخر بالبطل وبكل شيء ، قاصداً وصف زمن انحدار ، أما عند نجيب محفوظ فيشل البطل في تناقض بلا حل بين الحياة الدائرة وزمن متقدم مخيف ، لا يتجاوز فهمي ، فإنه يموت في آخر الرواية .

- (٤) عند لطيفة الزيات كما عند جول فاليس يزداد الاهتمام بالحوار  
ويتعدد الأصوات ، وتقل فقرات الوصف التفصيلي للأماكن فنجد هنا كما عند  
فاليس تدخلاً مباشراً للحدث التاريخي وكلام الناس وأصوات الشارع  
والمعركة .

فرواية الباب المفتوح أولاً رواية تعلم بالأسلوب الذي حددته نظرية  
« لوكاتش » عندما عرف الرواية على أنها الطريق الذي يقود الإنسان إلى معرفة  
نفسه<sup>(١١)</sup> ثم طوره « باختين » في دراسته التاريخية الجمالية لرواية التعلم<sup>(١٢)</sup>  
ولخصتها سوزان سليمان على أنها الرواية المبنية على تحويلين للبطل :

من تجاهل ذاته ، إلى المعرفة بها .  
من السلبية إلى الفعل<sup>(١٣)</sup> .

تمر « ليلي » بطللة الباب المفتوح بهذه المراحل ، في أول نشأتها تتأثر  
بوطنية أخيها بينما يحملها الحدث الوطني في ١٩٤٦ فتفقد مظاهرة بنات تعطيلها  
للمرة الأولى الشعور بالانصهار في الآخرين :

« وانسدف الدم في رأس ليلي انتشت ، وشمرت أنها قوية وخفيفة  
كالطير ، وشقت الصفوف إلى الأمام وارتفعت على أكتاف الطالبات وهتفت  
لحظة بصوت غير صوتها ، صوت اجتمع فيه كيائها الذي مضى وكيائها الآتي  
وكيان هذه الآلاف التي امتدت على مرأى بصرها ، ثم ضاع صوتها ، تلقفته  
الآلاف ونزلت<sup>(١٤)</sup> .

وتنقلنا الرواية ٦ سنوات إلى الأمام ، ويبدأ طريق ليلي الشابة المراهقة ، بأحزانها وبهجاتها ، يضيء الطريق زمناً ملتقياً بزمن قتال الفدائيين على القناة . ولكن لم يأت بعد زمنها ، ما زالت المعركة معركة الوطن التي تراها من خلال أخيها ، وتتعلم ليلي ، عبر الإحباط في الحب ، وملل التقاليد البرجوازية البالية ، كيف تعرف نفسها وتقاوم سلبيتها وضعفها ، بمساعدة حسين ، البطل الوطني ، ويعلمها حسين أن هناك طريقاً يجب أن تعبره وحدها ، وأنها في آخره سوف تجد ما ضاع : « حا تلاقي الحاجة اللي ضاعت منك ، حا تلاقي نفسك ، حا تلاقي ليلي الحقيقية » (١٠٠) .

وتسير ليلي وحدها في الطريق التي كانت لا بد من أن تسير فيها ، وتغمرها العزلة ، الغربة ، البرود ، وتضيع زمناً في إعطاء د. رمزي حق المعيار والسلطة التقييمية .

ARCHIVE

ومرة أخرى ينفك الحصار مع الحداث التارخي ، تأميم القناة ، ثم مقاومة بورسعيد ، ويصف الراوي بحيرة المتزلة وهي من أجمل فقرات الكتاب هنا أيضاً يسقط الموتى والجرحى ، ولكن هذا ليس عبثاً كما عند فلوير ولا مخيفاً كما عند محفوظ ، فنحن هنا كما في نص فالس أمام معركة حياة أو موت :

« واضطرب سطح البحيرة بدوائر واسعة تتخللها الفقائيع وبصرحات صرخة بعد صرخة وصرخة فوق صرخة وكأن جبلاً من الصرحات ينتفض من الأرض إلى السماء . والصرخة فقيرة لا تستغرق ثواني ، ولكنها مشحونة بالعمر كله بالرعب بالرغبة الخارقة في الحياة ، باليأس الموجه من الحياة ، بالثورة ، بالحب ، بالكراهية بالاستسلام بكل أطيايف الماضي وبوارق ما كان يمكن أن

يكون مستقبلا .

تعيش ليلى الحدث في أعماقه القاسية : « ثم استدارت تواجه المكان  
والثقلت عينها الصورة كاملة ثم بدأتا تتركزان على كل تفصيل في ببطء وفي  
تمعن » . وكأنها تخشى أن يفوتها شيء . . .

في اضطراب وذهول يجري الأحياء . يخوضون الدم ويصطدمون  
بالأشلاء أذرع وسيقان وأمعاء ، ممزقة وجماجم متفجرة ، وأحياء يدوسونها  
ويجرون . يقبلون جثث الموتى ويطلون من وجوه الجرحى (١١٠) .

إن وجود الموت في هذا الوصف ، يعطى البعد الأليم لضرب طائرات  
العدو ولكنه لا يقضي على البطلة التي نجدها تكبر مع الحدث .

في أول الرواية كانت أصوات الشارع والمركة الوطنية تعطي بعد الزمن  
« التاريخي » ومرة ليلى عبر ميناء مغتربة إلى اللقاء الحقيقي بالحدث .  
ويعطينا مجاز المستنقع والشلال الإيقاع التشبيهي لحياة مصر ولتطور البطلة .  
وتدقق نبع صافٍ يجري ، واعترضت المستنقعات مجرى النبع في الطريق ،  
تريد أن تمتصه ، أن تغنيه فيها ، أن تحيله بركودها إلى ركود (١١١) .

وفي آخر الرواية : « وتدفن شلال هادر ، واعترضت المستنقعات مجرى  
الشلال في الطريق ، تريد أن تمتصه وأن تغنيه فيها ، وأن تحيله بركودها إلى  
ركود . . .

والشلال عات جبار جياش عميق . . .

واكتسح الشلال المستنقعات في الطريق ، وأفنى ماءها في مائه . . .  
وأحال ركودها إلى فورة فنية وثابتة مائجة فوّارة<sup>(١١)</sup> .

في آخر معركة المنزل ينظر محمود إلى أخته :

« وأدرك إذ ذاك فقط أن نفس الشيء الذي حدث له أثناء معركة  
الفدائيين في القناة ، قد حدث لها ، لقد خرجت من دائرة العائلة ، من دائرة  
الأنسا ، إلى دائرة الكل . وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن . ربما ولم تحل  
قضية العلاقة بين جماليات الرواية والأيدولوجية في هذه الدراسة ، رغم أننا  
استطعنا أن نرصد بعد تقنيات الوصف وأن نقيم كشفها عن أيديولوجية  
الرواية .

ARCHIVE

إن التوصيل الأدبي الذي يستعمل اللغة كأداة له لا يقتصر على وظيفة  
اللغة المرضية .

فالدلالة الأدبية تستخرج كما قال لوثمان : « من تراكم كثافة أنظمة  
الدلالات المختلفة والقيمة الجمالية لا تنفصل عن حدة الوعي بالتوتر والتناقض  
بين مستويات الدلالة المختلفة ، أي في حالة الرواية ، بين شرائح الخطاب  
المختلفة ، متنوع الأقوال فيها : فالرواية ، كما قال باختين ، متعددة  
الاصوات ، فيشكل هذا التعدد في الصراع بين الوحدة والتنوع في الرواية جزءاً  
من قيمتها الجمالية .

وكان دور المقارنة بين الروايات الأربع التي نقلناها أنها أعطت لهذه المقولة المنطوية بعدها التاريخي ..

لقد أنقذ فلوير من التشتت والتجزؤ وفشل الرواية هذا الوعي الحار بتناقضات زمنه ، فبناء رواية الفشل أنقذ الكتاب من خطر الرواية الفاشلة ، ورغم أن فلوير لم يتخذ موقفاً في الصراع الطبقي المتفجر الذي عبرت عنه رواية ( التربية لعاطفية ) ، فإن الوصف عنده والخطاب الروائي جعلاً من هذه الرواية ، رواية عظيمة في زمنها ونموذجاً عاطفياً لرواية الأوهام المنقودة التي ظهرت عند كثير من روائي القرن التاسع الفرنسي ، ولرواية الفشل التي تنصص الفترات الانتقالية بشكل عام . هذا الموقف من الصراع الطبقي نجده في ( المتمرد ) لجول فاليس . فتعدد الأصوات عنده ومحاكاة خطاب الشارع وثورة الدونية قد تحيل الأسلوب التقليدي للرواية ، أما نجيب محفوظ فقد استطاع عبر تقنيات الوصف واستعماله الخاص للمونولوج الداخلي والأسلوب غير المباشر الحر أن يكشف عن الأيديولوجية الحقيقية التي يخفيها صوت المتكلمين عن الوطنية في ( بين القصرين ) واستطاعت لطيفة الزيات أن تحرك الخط الوصفي الثابت للرواية الواقعية لتدمج فيها أصوات الشارع والبيت ، الخارج والداخل ، وتربط تطور الشخصيات . وخاصة شخصية البطلة ، ببلورة الحدث التاريخي .

فجماليات الرواية إذن ، إن لم تكن حتى الآن قد وجدت نظريتها المفسرة لبادئها فهي كتابة جدال مرتبطة بالأيديولوجية ، أي بمفهوم للكتابة لا ينفصل عن مفهوم الحياة .



## هوامش

(١) انظر جورج لوكاتش : نظرية الرواية :

G. Lukacs, La theorie du roman, ed. gonthier, Paris.

(٢) انظر فيليب هامون ، النص والأيدولوجية :

Ph. Hamon, texte et ideologie, ed. gallimard.

(٣) قد تأثرنا هنا بقول بير ماشري ، بأن العمل الأدبي مثال لغة والنفس البشرية يتمفصل مرتين : مرة على مستوى المواضيع والحكاية (المجاز) التي تؤسس نظاماً أو وهم نظام ، وهنا مجال لتفسيرات الجمالية التي تتعامل من النص - العضوي ، ومرة على مستوى الواقع الذي يخرج عنه هذا العمل ، وهوليس بواقع طبيعي ، تجريبي ، بل واقع مبني ، مدبر ، وهذا الواقع المشترك للكاتب والمتلقي معاً ، هو أيدولوجيتهم :

P. Macherey, la production du text litteraire ed. mospers, Paris, 1966, P. 179 - 80.

(٤) انظر باختين ، جماليات الرواية ونظريتها وجماليات الإبداع الكلامي :

M. Bakhtine, rethetifue de theorie du roman gall, Paris, 1978, rethetifue de la creation verbale, gall, Paris, 1984.

ومقالاته علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي عند باختين ، في أدب ونقد ، عدد

١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ :

(٥) أي ما يسميه جيرار جينيت الراوي - البطل . انظر :

Le narrateur auto - diepetique, Figures III

(٦) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح ، ص ٣٠٦

(٧) جول فاليس ، المتحرد ، ص ٣٠٠

(٨) جوستاف فلوير ، التربية العاطفية ، ص ٣١٤ - ٣١٥

« قضيا معاً العصرية يتأملان من نافذتهما الشعب في الشارع ، ثم أخذها إلى العشاء ، كانت الوجبة طويلة ورقيقة ، ورجعا سائرين على رجليهما ، في غياب عربة » .

(٩) « علما من مسافرين آتين حديثاً أن ثم رحلة دامية تفرق باريس في الدماء . لم يستغربا روزانيت وعشيقها ، ثم رحل الجميع ، وهذا الفندق من جديد . انطفأ ( الجاز ) ،

وناما في خرير نافورة في الفناء » ، التربية ، ص ٣٥٥ .

(١٠) التربية ، ص ٣٢٠

(١١) المتحرد ، ص ١٨٦

(١٢) بين القصرين ، ص ٢٣٥

انظر أيضاً سيزا قاسم ، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر ، ص ٣٣

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(١٣) الباب المفتوح ، ص ١٣٥

(١٥) انظر تريفيسان تودوروف ، تصنيفات النص الأدبي في مجلة الاتصالات :

ص ١٣٩ - ١٤٠

T. Todorov, Les categories du recit litteraire, communications, 8, 1966

(١٦) انظر :

de flaubert, Paris 1975 P. Cogny, L'Education sentimentale ص ٤٨

(١٧) المتحرد ، ص ٢٩٩

(١٨) الباب المفتوح ، ص ٢١٠

P. Danger, sensations et objets dans le roman de flaubert, Paris, Colin (١٩)

1973, P. 212

(٢٠) خطاب إلى لويز كوليه ، ١٤ أبريل ١٨٥٢ ، مشار إليه في بير كوني ،

ص ٢٠٧

(٢١) التربية ، ص ٣٢٠

(٢٢) التربية ، ص ٣١٨

(٢٣) التربية ، ص ٣٠٩

(٢٤) التربية ص ٣٠٩

G. Genette, Figures III Paris, seuil 1972 جيرار جينيت (٢٥)

(٢٦) التربية ، ص ٣١٥

(٢٧) التربية ، ص ٣١٥

(٢٨) التربية ، ص ٣٠٨

(٢٩) التربية ، ص ٣٠٨

(٣٠) التربية ، ص ٣٠٨

(٣١) التربية ، ص ٣٠٨

G. Gennette, les silences de Flaubert (٣٢)

(٣٣) التربية ، ص ٣٥١

(٣٤) التربية ، ص ٣١٨

(٣٥) التربية ، ص ٣٥٣

(٣٦) التربية ، ص ١٠٩

(٣٧) الطالب ، ص ١٣١

(٣٨) المتمرد ، ص ١٧٦

(٣٩) المتمرد ، ص ١٧٧

Ph. Le Jeune, je set un autre, Paris, seuil, 1980, P. 14 (٤٠)

(٤١) المتمرد ، ص ٢٥٤

(٤٢) تقول سيزا قاسم « أن ... » الكلام الخارجي في الثلاثية يتقل في أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر ، الواقعية الفرنسية ، ص ٢٦٢ ، وهذا صحيح . ونرى مع ذلك أن الدلالة الأيديولوجية لم تكتمل في خطاب نحيب محفوظ إلا بالمقارنة والتقاطع مع اللغات الأخرى وخاصة مع الخطاب غير المباشر الحر ومع لغة الوصف .

(٤٣) زقاق لمدق ، ص ٣٢٨

(٤٤) زقاق المدق ، ص ٣٣٠

(٤٥) زقاق المدق ، ص ٣٢٨

(٤٦) زقاق المدق ، ص ٣٢٨

(٤٧) انظر سيزا قاسم ، ص ٢٤٤

(٤٨) زقاق المدق ، ص ٣٣٨

(٤٩) زقاق المدق ، ص ٣٣٩

(٥٠) زقاق المدق ، ص ٣٣٩

(٥١) زقاق المدق ، ص ٣٤٨

(٥٢) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٧٦

G. Lukacs, theorie du roman, ed. genthner, Paris, 1963

(٥٣) ميخائيل باختين ، جماليات الإبداع الكلامي ، ص ٢١٣ - ٢٦١

M. Bakhtine, esthetique de la creation verbale, ed. gallinard, Paris, 1984 Susan

suleiman la structure d'apprentissage in poetique, 37, 1979

بنية التعليم ، ص ٢٤

(٥٥) الباب المفتوح ، ص ٤٥

(٥٦) الباب المفتوح ، ص ١٨٣

(٥٧) الباب المفتوح ، ص ٣٢٦

(٥٨) الباب المفتوح ، ص ٣٢٨

(٥٩) الباب المفتوح ، ص ٩٠

(٦٠) الباب المفتوح ، ص ٣٦٥

(٦١) الباب المفتوح ، ص ٣٣٢



## واقع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث

د. سعيد علوش

« مر نصف قرن على غياب جوته ، عندما أراد أحد الهنغارين من مريديه تعريف مصطلح De - Kaglottisme ، أي العشر لغات الضرورية لكل مقارن فكان أن أحصى : الألمانية ، والإنجليزية والإسبانية والفرنسية والهولندية والهنغارية والإيرلندية والإيطالية ، والبرتغالية والسويدية ، مضيفاً إلى كل هذه اللاتينية .

من هنا ، يظهر أن المقارنة تنغلق داخل فضاءها الجغرافي ، بدل حقها التاريخي : فهي تنكمش ضمن الأبعاد الأوروبية الغربية ، هاملة العالم السلافي ، والمجالات الترك منغولية ، والإيرانية ، والصين - تيبيرية ، وكل أفريقيا السوداء ، والعالم السامي ، إلخ . . . فباستثناء الإغريقية القديمة ، تقتصر المعالجة على احتقار ثلاثة آلاف سنة من السنسكريتية والإغريقية والصينية .

واليوم ، تختلف الوضعية : إذ ينشر جمال الدين بنشيوخ بالفرنسية ( الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن ) وينشر محمد غنيمي هلال المقارن المصري بالعربية والإنجليزية : ( دور الأدب المقارن في الدراسات العربية المعاصرة ) سنة ١٩٦٢ .

روني ايتياميل : ( . . الانسكلويديا العالمية )

هل يمكن الكلام عن مدرسة عربية للأدب المقارن ، على غرار  
المدارس المقارنة :

الفرنسية ، والأمريكية ، والسلافية ؟

كيف نجيز لأنفسنا الحديث عن واقع الدراسات المقارنة ، وفي أي  
إطار ؟

ما هي علاقات الدراسات المقارنة بالأدب العربي الحديث ؟

وهل للمقارنة أهمية في العالم العربي ؟

ما هو واقع اللغة المشتركة ، لدول مختلفة الأنظمة ؟

ما هي علاقاتنا بالأدب الأخرى ؟

كيف يمكن مقارنة كل هاته الإشكاليات ؟

تكون الأسئلة السالفة جوهر مقاربتنا ، بغض النظر عن رواد الثقافة من  
جيل النهضة الأولى : أمثال روجي الخالدي ، وأحمد ضيف ، وأحمد خاكي ،  
ومهدي علام ، من جهة . والجيل الثاني ، لأمثال : إبراهيم سلامة ، وعبد  
الرزاق حميدة ، ونجيب العقيلي ، من جهة ثانية .

ويمكن القول ، بأن البدايات الخجولة والعمامية قد لعبت دور الحافز  
التجريبي والتلقائي . وهي مرحلة لها أهميتها الخاصة إلا أن ما نحاول التركيز  
عليه هو جيل الجامعيين ، الذين تمكنوا من التخصص في هذا الدرس

بالجامعات الغربية والعربية ، والذين درسوا المادة ونشروا كتاباتهم تحت عنوان  
( الأدب المقارن ) .

لقد أحصينا حوالي عشرين كتاباً ، منذ ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٨٦ ، هذا  
دون المقالات والندوات والأعداد الخاصة ( المعرفة / عالم الفكر / فصول ) .  
لماذا تساءلنا في البداية إذن عن إمكانية إطلاق مدرسة عربية خاصة وأن  
الكلام عن هذه المدرسة يكاد يكون ضرباً من اللغو والمزايدة . . .

لنفترض إذن أننا أمام مدرسة عربية للأدب المقارن ، لا بالمعنى  
الدقيق للمدرسة ، ولكن بالمعنى الواسع ، ما دام عنصر الائتلاف هو ما يكون  
المحور الأساسي ، في إطلاق اصطلاح المدرسة . ويتجسد هذا الائتلاف  
( بالمعنى السلبي ) ، في سيادة تقليد جامعي على مستوى طرح الموضوعات ،  
والمواقف ، والمقاربات ، من جهة ، وعلى مستوى الترويج ، والوساطة ،  
والتلقين من جهة ثانية .

ويظهر أن اختيارنا لهذا الموضوع ، كان يخدم هذا الفضول نحو معرفة  
مكونات وحوافز الدرس المقارن العربي ، وكذا الإمام بمصادر واهتمامات هذا  
المقارن العربي ، وإيجاد المبررات الكافية لظواهر المقارنات ، كما اشتعلت في  
رأس الجامعيين العرب .

من ثم ، كانت دوافعنا مزدوجة :

(١) من حيث النزوع إلى رسم خريطة لمرحلتين عربيتين :

أ - الأولى نهضوية ، عفوية ، ما زالت مستمرة إلى الآن .



ب - والثانية جامعية ، أكاديمية ، ممنهجة إلى حد ما .

(٢) البحث عن تأويل ممكن لكل هذه الظواهر التحديثية عبر :

أ - فهم لتاريخ الأفكار الأدبية المعاصرة كعناصر مفككة ، لا كقوالب جاهزة .

ب - محاولة تركيب هرمونتيكية ، في إطار أنطولوجي وكميات إنسانية .

إننا على إدراك تام لخطورة الوضعية ، التي نوجد فيها بطرح موضوع من هذا القبيل ، وهذه الإشكاليات والتأويلات ، إلا أن ما يشجعنا هو محاولة الخروج من دائرة الانبهار والتسيب في / وبالمقارنة ، إلى ولوج علم للأدب المقارن ، الذي لا يعتبر وفقاً على الغرب ، كما أنه ليس مجرد مادة استهلاك غريبة .

لقد اقتضت منا ملاحقة مكونات الأدب المقارن ، في الوطن العربي حصرها في النهضة ، والاستشراق ، والترجمة الأدبية ، وتاريخ التيارات . الثرية ، وإشكاليات التأثيرات ، ووضعية الأدب المقارن ، لأن طبيعة موضوعنا تتطلب تشديداً على الجانب التاريخي ، ومع كل ذلك فنحن لا ندخل في تفاصيل التاريخ ، بقدر ما نتناول ظواهر المقارنة في مظانها ، حتى نغلب المظهر الأدبي على المظهر التاريخي ، مبرزين مقاربات المقارنة الأدبية في الوطن العربي من خلال كل هاته الطروحات ، التي نعتقد بأنها تكون مجموعاً منسجماً ومتكاملاً وجدلياً ، في نفس الآن .

إن هدفنا منذ البداية لم يكن إعادة الاعتبار إلى الأدب المقارن ، كعلم  
نخبة جامعية ، بل أن نجعل منه منهجية أساسية ، في دراسة مكونات الأدب  
العربي المعاصر ، إذ يستحيل الإلمام بالمعاصرة ، أي الانتقال من أسلوب  
الطبقات - طبقات الشعراء وطبقات النثرين - إلى تاريخ الأدب ، ومن لغة  
المقامات إلى لغة القصة ، ومن رواية الحكايات إلى التحليلات الروائية ، ومن  
الأنواع الصغرى إلى الأنواع الكبرى ، ومن البلاغة الكلاسيكية إلى  
الشاعرية ، ومن النقد الفيلولوجي إلى سوسولوجية الأدب ، ومن الانطباعية  
إلى نظرية الأدب ، وأخيراً من معارك القدماء والمحدثين إلى التيارات  
الأدبية .

إن معالجة الأدب المقارن ، تقتضي الخضوع لمقاييس هذا العلم  
الجديد ، الذي تتكامل فيه التجارب والمحاولات المنجزة في لغة مشتركة للعالم  
العربي ، على الرغم من الخصوصيات التي تطبع كل وطنية ، والخلفيات  
الثقافية التي توجه كل مقارن عربي ، من هنا كان البعد الزمني والفضائي  
والمعرفي ضرورياً ، لتقييم أعمال المقارنين - بكل مستوياتهم - وإدراك  
خوافزهم ، انطلاقاً من موقف ابستمولوجي تحصل لدينا ، من خلال قراءة  
واستيعاب منجزات المدارس : الفرنسية والأمريكية والسلافية ، في هذا  
الحقل .

وكان علينا أن نقابل بين الأعمال والإنتاجات العربية والغربية في محاولة  
لإيجاد نقاط مشتركة ، بين خوافز هؤلاء وأولئك ، دون أن ننسى في أية لحظة ،  
بأن هدف العلم هو تحقيق لغة مشتركة وإنسانية .

لقد سمح لنا الاهتمام بمكونات الأدب المقارن ، في العالم العربي بإيجاد أرضية ، لمدرسة عربية مقارنة ، وتوضيح بعض مواقفها تجاه الغرب وأي غرب ؟ - الذي يمتلك رؤية شبه - كاملة ، عن الآداب الصينية واليابانية ، والروسية ، والسلافية ، دون أن يدخل الأدب العربي في موضوعات ومقررات شعب الأدب العام والمقارن ، بالجامعات الغربية ، خاصة وأن موقع هذا العالم حول الأبيض المتوسط - كمفترق طرق لحضارات و / أو كتيم لحوارات الشمال والجنوب ، والشرق والغرب - ، يعطيه كافة الإمكانيات للقيام بدور فعال في عقلنة التبادل .

ولا شك أن الحقل الثقافي والبعد الزمني والفضائي والقومي يسمح لنا بإطلاق اصطلاح مدرسة ، على مجموع الكتابات الجامعية المقارنة بحكم انخراطها جميعاً ، في حركة ثقافية ذات خواطر شبه - واحدة .

لهذا نقترح في مقاربتنا طرح واقع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث ، من خلال العناصر التالية :

- (١) ما قبل - المقارنة .
- (٢) وضعية المقارنة .
- (٣) مكونات المقارنة .
- (٤) نقد المقارنة .

## (١) ما قبل المقارنة

يفترض في شعبة للأدب المقارن والعالم أن تغطي كل الآداب ، دون استثناء ، بما في ذلك الأدب العربي ، إلا أن الأمر على خلاف ذلك في حالة المركزية - الأوروبية ، التي لا تتجاوز حدودها الجغرافية والثقافية ، ويكفي للتأكد من ذلك استعراض مواد المجلتين الفرنسية والأمريكية ؛ ( مجلة الأدب المقارن ) ، و ( حوليات الأدب المقارن والعام ) .

وإذا كان وجود المجلة الفرنسية يعود إلى حوالي الستين سنة ( ١٩٢١ - ١٩٨٦ ) ، فهي لا تخصص حيزاً للأدب العربي ، وكل إشاراتنا تقف عند حدود بيبليوغرافية ، تحت عنوان ( التأثيرات الشرقية ) ، كما أن أهم بيبليوغرافية في الأدب المقارن ، لا تتجاوز صفحة واحدة ، ضمن ٣٣,٠٠٠ عنواناً التي خص بها ف . بالدنسبرجر عمله .

وباستثناء نشر عمل يتيم حول ( الرحالة والكتاب المصريين في فرنسا ) ( ١٩٧٠ ) - والذي يندرج ضمن ١٥٠ نشرة من سلسلة ( الدراسات الأدبية الأجنبية والمقارنة ) - لا نجد في هذه السلسلة ، ما يبرز الإسهامات العربية في شعب الأدب المقارن والعام بالغرب .

ويعطي عطية عامر ، جرداً لتاريخ المقارنة ، معتمداً في ذلك على نماذج : رفاعه رافع الطهطاوي ، وعلي مبارك ، وأحمد ضيف ، وفخري أبو السعود ونلاحظ هنا ، أن عطية عامر ، لا يتحدث عن المقارنات ، بل عما قبل

- المقارنة أي الموازنات ، التي خاض فيها علي مبارك ، معلناً عن اعتماد المقابلة والموازنة ، مطالباً القراء كلما أرادوا ( نقد الأمور ) ، العمل على ( مقارنتها والموازنة بينها ) ، مؤكداً على هدفه الخاص به ( المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية ) . ورغم استعمال اصطلاح ( المقارنة ) فهو اصطلاح يتخلف كثيراً عن الاصطلاح الأدبي ، مع أنه عالج ظاهرة الفن المسرحي ، الذي كان يطلق عليه ( التيارات ) في مسامرته السابعة والعشرين ، التي يدرس فيها المسرح ، في كل من فرنسا ومصر ، عرضاً وتحليلاً وموازنة ، متتهياً إلى تفضيل المسرح الأوروبي - كما رآه في أوروبا - على التمثيل في مصر ، مستهدفاً الكشف عن عناصر القوة والضعف . لطرح نظرتة الاصطلاحية .

ويعتقد عطية عامراً بأنه : **ليس هناك من شك في أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية ، التي كانت تؤمن بنسبية الأشياء ، وأنها قد عالجت بعضاً من الظواهر الأدبية واللغوية والحضارية ، التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب المقارن ، بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية ، في ضوء تلك النظرية التي تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الأدب .**

ويمكن إرجاع الظاهرة إلى قصور معرفي بمجريات الدرس ، لدى البعثات العلمية آنذاك ، أو تقاعس عن ربط علاقات بجديد يمكن أن يصدم ذوق قراء الفترة ، بنخبويته وصرامته المنهجية ، لهذا كانت نظرة عطية عامر ، نظرة تحنكم إلى معرفة لاحقة ، في النظر إلى ممارسة سابقة .

كما ساهم أحمد ضيف ، في ( مقدمة لدراسة بلاغة العرب ) ، بلوحة انطباعية عن النقد الفرنسي والعربي ، موازناً ومقارناً بينها بغاية الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف ، منطلقاً من قناعاته الخاصة ، بأن لا تقدم دون بحث ونقد . ورغم الأحكام التعميمية التي تحفل بها لوحة المقابلة بين النظريتين العربية والفرنسية ، عند أحمد ضيف ، فإننا نهتم من خلالها أساساً بمكونات المقارنة وإرهاصاتها ، التي اتضحت لدى هذا الباحث بالقدر الكافي ، وهي تعبر أساساً عن رؤية العصر والمعاصرين ، لأنها تعكس مفهوم مرحلة تبحث عن بدائل وحوافز للمنظورات الوطنية الأدبية ، في موازنة ساذجة أحياناً لأن الدوافع كانت رسم الخط الفاصل بين المتقدم والثابت .

أما فخري أبو السعود ، فقد كان ينشر منذ ١٩٣٥ في مجلة الرسالة ، مقالاته حول ( ظواهر متباعدة في تاريخي الأديين العربي والإنكليزي ) .

وكل هاته المقالات نشرت ما بين ١٩٣٥ و ١٩٣٦ في مجلة الرسالة القاهرية ، وهي تكشف عن نظرة أفقية وخطية ، للانشغال بشائية النظرة الأدبية ، التي كانت موجهة إلى قراء أهلتهم وحضرتهم مجلة ( الهلال ) قبل ذلك ، لاستقبال هذا النوع من الدراسات ، من خلال ما قام به روجي الخالدي خاصة ، ورغم عدم الإلحاح على التكامل بين فخري أبو السعود . وهذا الأخير ، فإن المرحلة تبرز أنها خاضا في الإقبال على ثقافة الآخر ، تحت أي شكل من أشكال التعبير - أدبية كانت أم غير أدبية - .

ويرى عطية عامر بأنه « ليس من شك في أن الدور الذي لعبه فخري أبو السعود ، في تاريخ الأدب المقارن في مصر كان دوراً كبيراً وحاسماً ، فقد أرسى

مصطلح ( الأدب المقارن ) ، وجعل منه تسمية نهائية لهذا اللون من الدراسة الأدبية ( . . . ) كما أنه اتجه منذ البداية إلى فصل الأدب المقارن عن غيره من الدراسات الأدبية ، والتأكيد على أنه لون مستقل بذاته ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب العربي ، أو بعبارة أخرى ليس جزءاً من الأدب الوطني ( . . . ) إنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الجمالية ( . . . ) إن فخري أبو السعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة ، وإنما كان ناقداً أدبياً ، أي أنه كان من أنصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن . . . »

ونعتقد أن هذا التوجه ، الذي بشر به فخري أبو السعود ، قد أقبر مع صاحبه ، لغلبة الذوق التاريخي في تناول الدرس إلى يومنا ، على الطابع النقدي الجمالي ، في تحليل الظواهر الأدبية واستعراضها والمشكلة ليست مشكلة أشخاص ، بقدر ما هي تعبير هؤلاء عن مرحلة وتاريخ وفلسفة . ولعل التردي ومحاولة التجاوز يلزم الكثير من الفترات الأدبية الحديثة ، فنجد المقارنين منقسمين على أنفسهم لا يصب أحدهم في الآخر ، كما لا يصيب أحدهم المنحى التاريخي الجدلي الذي يمكن أن يكون محور التقاء المعالجات .

من ثم ، أصبح دور العرب المقارنين دوراً مضاعفاً ، إذ عليهم العمل في واجهتين .

## (٢) وضعية المقارنة

وقد اضطرت هذه الوضعية المقارنين العرب ، إلى القيام بدور مضاعف هو : التعرف على الغرب ، والتعريف بالإنجاز العربي ، مدعمين في ذلك بقيام علاقات تاريخية بين العالمين : العربي والغربي ، ويلاحظ جيلبر توتنجي Gilbert Tutungi في هذا الصدد بأن :

« نشر الأعمال الأدبية المقارنة في العربية ، كان بمثابة رد فعل تجاه حقل العلاقات الأدبية العربية الأوروبية ، خلال القرن الماضي ، وهويشي بالخصوصية والغنى . . . »

وقد استأنس الأدب العربي بالتأمل المقارن ، مقتبساً الأدوات الإجرائية ، معتمداً في ذلك على المدرسة الفرنسية .

ويؤكد محمد غنيمي هلال - أحد رواد هذا الدرس - بأن ولادة المقارنة العربية ، يعود إلى غزوبونابارت لمصر ، سنة ١٧٩٨ ، إلا أنه لا يمكن الحديث عن هذا الدرس منذ هذا التاريخ ، بل انطلاقاً من سنة ١٩٤٨ ، حيث يقر : « بحدثة الدراسات الأدبية المقارنة في الجمهورية العربية المتحدة ( مصر ) . »

إذ بدأت تتفتح بعد سنوات على نهاية الحرب العالمية الثانية . وتولدت الفكرة في البداية داخل الأوساط الجامعية ، التي عرفت بنزعتها إلى ملاحقة أثر



الجامعات الأوروبية الكبرى ، والسوربون على الخصوص ، ومن الطبيعي للأدب العربي - كأدب وطنية أن يصبح مركزاً لدراسات المقارنة ، وأن يحظى باهتمام أساتذة الأدب العربي . . . وقد تحسنت بعد الحرب العالمية الثانية ظروف الدراسات المقارنة ، بازدياد اهتمام المثقفين بها .

ومع وضع وموقع محمد غنيمي هلال ، في الدراسات الأدبية المقارنة ، فإنه جعل من الفترة السابقة عليه صحراء خالية من الواحات الخضراء ، مكتفياً بالظاهر ، ومتخلصاً من المكونات وتاريخ الأفكار والتيارات ، التي جعلت مناقشة الدرس والإقبال عليه ظاهرة عادية ومألوفة ، أي أنه يهمل مراحل الغرابة التي قطعها الدرس المقارن .

من هنا سننتقل من افتراض محمد غنيمي هلال مؤقتاً ، رغم ما يشوبه من نقص لرسم معالم الدرس ، كما شاع في الجامعات العربية ، مما يسمح لنا بتعميق نظرتنا ، بدل ملاحظة الإرهاصات الأولى التي نعترف بدورها ، ونعتبر ما بعد ١٩٤٨ خلاصة طبيعية لنشاطها .

وانطلاقاً من الافتراض المؤقت ، لبداية الدرس المقارن من سنة ١٩٤٨ ، قمنا بتحقيق ثلاثي ، يعلم على مراحل تطور هذا الدرس والتأليف الجامعي ، الذي صاحبه ، إلى نهاية ١٩٨٦ بحسب التسلسل الزمني كالتالي : ( انظر الجدول اللاحق ) :

جدول تسلسلي لظهور التأليف الجامعية العربية  
في الأدب المقارن من سنة ١٩٤٨ إلى ١٩٨٦  
الحقبة ١

رقم	السنة	المؤلف	التأليف
١	١٩٤٨	نجيب العقيلي	من الأدب المقارن
٢	١٩٤٨	عبد الرزاق حميدة	في الأدب المقارن
٣	١٩٥١	إبراهيم سلامة	دراسات في الأدب المقارن
٤	١٩٥٣	محمد غنيمي هلال	الأدب المقارن
٥	١٩٥٣	محمد محمد البحيري	الأدب المقارن
٦	١٩٥٧	صفاء خلوصي	دراسات في الأدب المقارن
١	١٩٥٠	دار المعارف مصر	مكتبة أنجلو مصر المصرية
١	١٦٠	مطبعة العلوم مصر	مطبعة الأزهر مصر
١	١٧٠	مصر	مغيمر
١	٢٦٠	بغداد	الرابطة

## الحقبة II

- |   |      |                         |                  |
|---|------|-------------------------|------------------|
| ٧ | ١٩٦٦ | محمد عبد المنعم خفاجة   |                  |
| ٨ | ١٩٦٧ | حسن جاد حسن             |                  |
| ١ | ١٦٠  | دراسات في الأدب المقارن | مطبعة الأزهر مصر |
| ١ | ٣٠٦  | الأدب المقارن           | مطبعة الأزهر مصر |

## الحقبة III

- |    |      |                            |                             |
|----|------|----------------------------|-----------------------------|
| ٩  | ١٩٧١ | محمد عبد السلام كفاقي      |                             |
| ١٠ | ١٩٧٢ | ريمون طحان                 |                             |
| ١١ | ١٩٧٥ | طه ندا                     |                             |
| ١٢ | ١٩٧٨ | بدیع محمد جمعة             |                             |
| ١  | ٥٥٥  | في الأدب المقارن           | دار النهضة<br>لبنان العربية |
| ١  | ١٤١  | الأدب المقارن والأدب العام | دار الكتاب لبنان            |
| ١  | ٢٣٦  | الأدب المقارن              | دار النهضة<br>لبنان العربية |
| ١  | ٣١٣  | دراسات في الأدب المقارن    | دار النهضة<br>لبنان العربية |

- ١٣ ١٩٨٢ عبد الدايم الشوا  
في الأدب المقارن  
دار الحداثة لبنان ١ ١٦٠
- ١٤ ١٩٨٢ إبراهيم عبد الرحمن محمد  
النظرية والتطبيق في الأدب  
المقارن  
دار العودة لبنان ١ ٢٢٢
- ١٥ ١٩٨٢ د. حسام الخطيب  
الأدب المقارن ج ١، ج ٢  
جامعة دمشق سورية ١ ٣٥٠
- ١٦ ١٩٨٤ داود سلوم  
دراسات في الأدب المقارن  
والتطبيقي  
بغداد ٨ ؟  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- ١٧ ١٩٧٢ عبد المطلب صالح  
دراسات في الأدب والنقد المقارن  
بغداد ٨ ؟
- ١٨ ١٩٨٣ عبد الوهاب علي الحكيم  
الأدب المقارن  
الرياض ٨ ؟
- ١٩ ١٩٨٦ سعيد علوش  
مكونات الأدب المقارن  
في العالم العربي  
دار الكتاب بيروت ٨ ٨٥٠  
اللبناني

ويسمح لنا هذا الجدول استعراض الكتب الجامعية التي طبعت خلال ثلاث حقب ، هي :

- I التأسيس ( ١٩٤٨ - ١٩٦٠ ) .
- II الترويج ( ١٩٦٠ - ١٩٧٠ ) .
- III عقد الرشد ( ١٩٧٠ - ١٩٨٠ ) .

ويظهر من خلال ( وضعية المقارنة العربية ) ، أن إهمال المقارنين الغربيين للعرب ، دفع هؤلاء إلى أن يلعبوا دوراً مزدوجاً : أولاً بالتعرف على الغرب ، وثانياً بتعريف الغرب بهم ، وهكذا اعتانئ العرب بالتأمل المقارن ، واقتبسوا مناهجهم - من المدرسة الفرنسية خاصة - .

لقد ظهرت في العالم العربي ، كنتيجة لهذا الاهتمام - من ١٩٤٨ إلى ١٩٨٦ - حوالي العشرين مؤلفاً يحمل اسم ( الأدب المقارن ) بالإضافة إلى الأعداد الخاصة للمجلات ، وكان الحافز الأساسي هو الرغبة في تقديم الدرس ويبحث نواة المقارنة .

### ٣ - مكونات المقارنة العربية

تدل ( المكونات ) على ولادة / وتكون / وإنتاج ، كما تعني مجموع الأشكال ، أو العناصر التي تساهم في إنتاج شيء ما ، وطريقة تكون هذا الشيء .

ويرتبط مفهوم ( المكون ) على المستوى السيكلولوجي والاستمولوجي بهيجل وماركس وبياجي وغرامشي . والبحث في ( المكون ) ليس في الحقيقة سوى إضاعة لطابعه الدال ، بينما تصبح وظيفته الرمزية في الأدب ، ذات قنوت ، تتموضع في إطار مشترك للأشكال الجماعية المعطاة للتخيل ، عبر اللغة الشاعرية ، المكونة لفترة ما .

ومن المنظور السابق ، تأتي كل الأشكال الفنية المتواجدة في عمل تام ، نتيجة لتطور فترة يميز فيها مظهران :

أ - عامل الإبداع .  
ب - المصادر والأصول .

كما يحدد ( المكون ) من خلال :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أ - تأثير التقاليد الأدبية السابقة .  
ب - تأثير عناصر العالم الخارجي .

وإذا كان النضج والتطور الثقافي التاريخي والجمالي لكل شعب عامة ، مشروطين بعناصر متعددة وكثيرة ، ذات طابع داخلي وخارجي ، فإن من المشروعية أن يقود ( المكون ) إلى مصادر وطنية وأجنبية ، تولد ظواهر أدبية ونزعات فكرة عاة ، وكذلك كان الشأن بالنسبة للأدب العربي المعاصر ، الذي تطور بفضل الاتصال الدائم والمستمر بالغزوات الثقافية للشعوب المجاورة والاستعمارية ، بالإضافة إلى عوامل تاريخية أخرى .

ويتطلب التأويل التاريخي المقارن ، مقارنة لتحليل الظواهر المعزولة ،

دون أن ننسى خضوعها لعناصر مركبة ومعقدة ، ذات قوانين قارة ، إن ( المكونات المقارنة ) و ( مكونات الأدب ) ليعتبران شكلاً أركيولوجياً للمعرفة التي يحددها ميشال فوكو ، في :

« تحليل مقارن ، لا يوجه نحو اختزال تعدد الخطابات ، ورسم الوحدة التي تضمها ، بل يوجه إلى تجزئة تعددها في أوجه مختلفة .

من ثم ، فالمقارنة الأركيولوجية لا تمتلك أثراً توحيدياً ، بل توليدياً »

وتصف ( مكونات المقارنة ) الأدبية ، فرديا الأشكال بمقارنتها ومعارضتها ، ووضعها في علاقة مع ما يمكن أن يكون لها من خصوصيات مع ممارسات أخرى .

ولا تفلت مكونات المقارنة العربية من هاتاه الرؤية الأركيولوجية للمعرفة ، والتي تتواجد في عديد من التسجيلات ، بتوجيهها إلى نمط معين من الخطاب - كخطاب النهضة ، والاستشراق ، والترجمة ، وتاريخ وتيارات الأدب ، وإشكالية التأثيرات ... إلخ .

فللإمام بحدود هاته الخطابات - عبر مكونات مقارنتها - ووصفها ، توصف كحقول مؤسساتية ، وكمجموع لظواهر ، وممارسات ، وتسلسل سير ورات ، ذات تقنيات ومستويات تأمل .

فحين نقابل بين الخطابات السابقة ، من منظور مقارن ، فالأمر لا يتعلق بتجميع تظاهرات ، محملة بقيم تعبيرية ، بل لإبراز مجموع محدد من وضعيات خطابات ، تمتلك فيما بينها علاقات قابلة للوصف ، فالعلاقات

الداخلية والخارجية هي ما يطبع تاريخ المقارنة العربية .

وتكشف دراسة انتشار هذه الأنماط المختلفة من الخطابات ، ومظاهر تميزها وقيمها ، وقنوات تواصلها ومعدل تبادلاتها ، عن المكونات المهمة للأدب العربي المعاصر ، كما تستدعي مقابلات تساؤلات حول :

أ - نوعية الأفكار المشتركة بين هاته الخطابات .

ب - الافتراضات الضمنية التي تحملها .

ج - دورها في المقارنات الأدبية العربية .

وتكشف الإجابات ، عن أدوار التشابهات والاختلافات ، كما تظهر على مستوى قواعد تكون هاته الخطابات ، حتى وإن كانت مكوناتها التاريخية تغربها عن بعضها البعض ، بحكم أن مفهوم الأصل والتطور لا يمتلك نفس الدور ولا نفس الوضعية ولا نفس التشكيل ، مما يجعل من العسير الإحاطة بعلاقات التبعية أو التكامل فيما بينها .

وتستهدف الخطابات ، التي تدخل ضمن مكونات مقارنتنا توضيح ما جعل منها خطابات ممكنة ، والكشف عن نقاط إسقاطات خطاب على آخر ، وما سمح بانتقال مناهج وتقنيات من الغرب نحو العالم العربي ، وبالعكس .

إن وظيفة وتطور وتشابه واختلافات الخطابات وقوانين تواصلها ، لتجعل في الإمكان تحليلها في إطار علاقة تكونها ، أي علاقات الاستمرار الثقافي .

إننا لا نريد قصر ( المكونات ) على المصادر الاختزالية لهذا الفهم ،



ولأن ( المكونات ) لا تتعارض مع الشاعرية الأدبية ، ولا تحطم مبدأها ، ولكنها  
تزعزع اليقين ، الذي يمكن أن يمنحنا إياه النص النهائي ، أكثر مما تؤكد  
مصاديقته .

فالمكونات تحسّسنا بالتنوع ، الذي هو جوهر الشاعرية التكوينية .

- فلإلى أي نمط تنتمي مكونات المقارنة العربية ؟

- فهل هي نمط كتابة بالمفهوم البارثي ؟

- أم أنها إستيمية خاصة بالعرب بالمفهوم الفوكوي ؟

للإجابة عن كل هذا ، لا بد من حصر مجال المكونات المقارنة العربية

كالتالي :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

(١) - جدلية النهضة العربية .

(٢) - الاستشراق العربي .

(٣) - الغرب في الترجمات الأدبية العربية .

(٤) - تاريخ التيارات الأدبية .

(٥) - إشكالية التأثيرات .

(٦) - وضعية المقارنة الأدبية العربية .

(٧) - أنثولوجيا الأدب المقارن في العالم العربي .

(٨) - بيليوغرافيا الأدب المقارن العربي .

١ - جدلية النهضة : وقد حاولنا إعادة قراءتها ، على اعتبارها مكوناً من

مكونات المقارنة الأدبية الأساسية ، لأن خطابها يجعل بصمت مختلف التيارات

الفكرية ، لحد أن رواد النهضة يذكروننا في فلاسفة الأنوار ، في حدود احتفاظهم بالذوق الكلاسيكي ويحثهم عن جعل أكبر عدد من القراء يلحقون بآخر مستجدات الفكر .

ويكفي أن نشير هنا إلى مراحل متأخرة من هاته الجدلية كما يقدمها الزمن الوجودي لعبد الرحمن بدوي ، وهيكلية هشام جعيط والمجلية - الماركسية للعروي ، وشخصانية الحبابي ، ورمزية سعيد عقل التي تعتبر مواجهتها بالعنصر الأجنبي ، كدعوة إلى نوع من العالمية .

لقد أثار الانفتاح على الغرب ردود فعل ليبرالية ، في دفع العرب إلى تأكيد هويتهم في شكل نزوع نهضوي تحديتي ، من هنا كانت قراءتنا الجديدة ، تقوم على طرح إشكالية النهضة في سياق مقارن ، انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أ - ما قبل - النهضة .

ب - النهضة .

ج - استمرارية النهضة .

ونتمنح هذه المسودة إمكانية توسيع الحقل لمفهوم النهضة خارج الحدود التقليدية ، وكذا بتسهيل مهمتنا في التأمل على المستوى المنهجي ، مما يسمح لنا من هذا المنظور بوضع اليد على مخفيات إنسانية ، تحيل على القرون الحضارية العربية .

ويستحيل إيجاد تعريف مقبول للنمو الأدبي ، الذي يمتد من القرن ١٣

إلى القرن ١٩ ، وهي فترة تغطي سيرورة ما نطلق عليه « ما قبل النهضة » .  
ولتوضيح هاته الإشكالية ، نرى أنه إذا كان ظهور عبقرية ذات نمط  
نهضوي عند مختلف الشعوب ، أي عبقرية متحررة من العراقيل ، فإن العالم  
العربي لم يشهد تحولاً تقديماً ، يمتلك أبعاد حركة اجتماعية وثقافية ووطنية ،  
تساعد على قطيعة راديكالية في الوعي العربي بين السابق واللاحق .

فالنهضة الأدبية العربية ليست بعشاً للعالم العربي الوسيط ، وليست  
كذلك مجرد أثر للاتصال بالحضارة الغربية ، وهي تدل بالأحرى على ولوج  
العالم العربي ، بعد فترة طويلة من الركود ، لفترة تاريخية جديدة ، تمتلك  
طابعها وتميزها ، لهذا لم تكن النهضة الأدبية العربية لتشبه النهضة الغربية ، ولا  
لتشبه فترة ازدهار الحضارة الإسلامية .  
وإذا ما كانت النهضة العربية قد تأخرت بقرون ، فبسبب اللاتكافؤ في  
التطور الثقافي على المستوى العالمي .

وقد دفعتنا قراءتنا لجدلية النهضة المقارنة ، إلى التشديد على المخفيات  
الإنسانية ، في ما قبل - النهضة ، وإلى معميات البدييات في ربطها بالغرب ،  
وإلى تبيان استمرارية ، ترجم الحاجيات الداخلية المكيفة لكل اقتباس .  
ولعل هذا وذلك ، هو ما يفسر طرق تأويل الأجناس الأدبية والتيارات ،  
في كل مقاربة أدبية ، من وجهة علاقات القوى ، وعلاقة الأسباب بالمسيبات ،  
في غياب وعي ممكن بالأشياء والكلمات .

(٢) - الاستشراق العربي : وتبينت لنا أهمية طرح إشكالية

الاستشراق ، بعد كل الذي قيل عنها ، وهي الت لم تكن في يوم ما موضوعاً لبرنامج من برامج شعب الدراسات المقارنة ، ومن ثم ، فإن رسم تاريخ الاستشراق ، يتطلب قطع كثير من مراحل تطور الثقافة الغربية - قبل كل حديث عن الشرق - بحكم أن الاستشراق ليس مجرد شبه - مدرسة لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية العربية ، بقصد اكتشافها ، ولكنه كذلك يكون نشاطاً شبه - علمي ، لما يقترح معالجته من خلال ستة عناصر ، هي :

أ - المعرفة الدينية : لأن معرفة الشرق العربي ، هي عملية للتقليل من خطورة ما تخوفت منه المسيحية إلى حدود القرن ١٧ .

ب - المعرفة الأنسكلوبيدية : التي تنزع إلى اختزال الشرق العربي إلى مجرد خزانة للأرشيف .

ج - المعرفة الأركسيولوجية : التي تؤكد ماضي الشرق العربي ، على حساب حضوره الأنبي .

ج - المعرفة الرومانسية : وتستجيب لذوق غرائبية وانبهارية روحية ، في تعارض مع الازدهار المادي بالغرب .

د - المعرفة شبه - العلمية : ويطبعمها الوصف الأثنولوجي / الجغرافي / السوسيولوجي ، إلى جانب الوصف الميثي السابق .

د - المعرفة الأنثروبولوجية : وتصادف الوعي بالشرق المستقل ، في سياق تاريخي أكثر انسجامية . إنها معرفة تجمع في نفس الآن تأملات الباحثين الغربيين والجامعيين العرب ، ومن البديهي أن نبعد من مجموعتنا ، كل

استشراق لا يتطرق إلى العالم العربي كموضوع .

٣ - الترجمة الأدبية : وهي مكونة آخر من مكونات المقارنة العربية ونقدمها ، من خلال ثلاث مراحل تاريخية :

أ - المرحلة الأولى وتمتد من ١٨٣٠ إلى ١٩٤٧ : ونواجه في هذه المرحلة ترجمات مجهولة ، أو عناوين لا وجود لترجماتها ، إلا أننا نتعامل مع تلك التي تحمل مؤشراً ، يرتبط بالعنوان أو الكاتب أو المترجم أو الطبعة .

وهكذا فقد تعاملنا ، مع ٤٠٠ ترجمة تحليلية أدبية ، لا تظهر فيها الأعمال الكبرى ، إلا أن أهمها هي تلك التي يسيطر فيها ألكسندر ديبا على المرحلة بأكملها .

ب - المرحلة الثانية وتمتد من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠ : ونقتصر في هذه المرحلة ، على نموذج الترجمات الأدبية المصرية ، من خلال ببليوغرافيتين ظهرت في القاهرة ، وتصادفان ظهور سلاسل ( المسرح الشكسپيري ) ، و ( مسرح راسين ) ، و ( مسرح دوستيوفسكي ) ، أو ( الأدب العالمي ) ، و ( الروايات العالمية ) ، و ( المسرح العالمي ) ... إلخ .

ويسيطر على هاته المرحلة ، غلبة الترجمات الإنجليزية ، ويأتي على رأسها شكسبير وأغانا كريستي ..

ج - المرحلة الثالثة : ونقصرها على دليل ترجمات اليونسكو :

لسنة ١٩٧٧ ، وكان هدفنا من ذلك هو موضحة الترجمات الأدبية العربية ، في علاقتها بالإنتاج العالمي ، حيث تصل مساهمة العرب إلى ٩٦

ترجمة أدبية ، من أصل ( ٩٠٤ ، ٢١ ) ترجمة لأعمال عالمية مما يبين ضعف هذا النشاط رغم تزايدده .

#### ٤ - تاريخ الأدب والتيارات الأدبية :

وظهرت هذه التسمية لأول مرة ، لدى المستشرقين ومريديهم من ج زيدان وح . ناصف .. حتى وإن كانت المادة كثيفة في كتب الطبقات والترجمات . ولإبراز التجديد الطارئ على الأدب الحديث حاولنا إبراز عنصرين دالين ، في هذا التاريخ ألا وهما : المرحلة الأدبية والبليوغرافيات الأدبية ، كعلامتين مقارنتين .

أما فيما يخص التيارات الأدبية ، فكان من البديهي أن يكشف التطور الدولي للأدب العربي الحديث ، عن الأنواع والتقنيات والنظريات والمقاربات .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إذا كانت التيارات الأدبية - التي يعمل التخيل كمادة لها تقتبس روح كل فترة ، بأنظمتها الكبرى وأحداثها ، فمن الطبيعي أن يعلم كل ذلك على مسيرتها في التيارات الأدبية العربية ، التي غلبت عليها مقارنات ساذجة ، تعبيراً عن وعي ورغبة في توفير أدوات عاملة كانت بمثابة إعلان لولادة مراعي القدماء والمحدثين ، والتوزع بين الأنجلوفونية والفرانكوفونية ، وبين الليبرالية والالتزام .

#### ٥ - إشكالية التأثيرات :

وهنا نجد أنفسنا في صلب المعالجة الأساسية في الأدب العربي

الحديث ، بما تشيره من قضايا على مستوى الإبداع والنقد ، وكان لا بد من مقارنة الأسباب ، والمضامين ، والوسائل ، والواقع الحالي لها في التأثيرات .

وقد حصرنا عملنا هنا في مبادئ التأثير ، كما ظهرت في كتب الرحلات ، وولادة الصورولوجية ، وأثر العرب في النهضة الغربية والغنائية الإسبانية - عربية ، ومصادر الكوميديا الإلهية ، والبيكاريسك كما لاحقنا مساهمة الحداثة الأوروبية في الأدب العربي ، بكل ما يقتضيه ذلك من علاقة القوى ، التي توجد بين العالم العربي والعالم الغربي .

#### ٦ - أنتولوجيا المقارنات الأدبية :

وكان لزاماً أن يقع اختيارنا على نصوص تمثيلية ، لنشاط المقارنة الأدبية العربية ، بكل ما تكشف منه منهجية الدرس ، وتغطي حوالي ثلاثة عقود من هذا النشاط ، واعتمدنا على أفقية وتسلسل النصوص في ظهورها ، حتى يتم إدراك التطور أو التجاوز الحاصل في المقاربات .

وتأتي أنتولوجيا المقارنات الأدبية ، لتدعيم كل كتابة مقارنة على اعتبار أنها الأصول التي يرجع إليها ، ويحكم شهاداتها على واقع هاته الدراسات ، وهي شهادة مع الدرس كما أنها ضده في حالات نكوص النص ، عن الإلمام التام بآطروحة الدرس .

وإذا كانت الأنثولوجيات عادة ما تكون غير تامة ، فإن ما قمنا بجمعه يكاد يستوفي كل ما ظهر في العالم العربي ، باستثناء حالات قليلة جداً ...

## ٧ - البيليوغرافيا المقارنة العربية :

إذا كان محمد غنيمي هلال قد أبدى أمنية ظهور عمل بيليوغرافي لا غنى عنه في الأدب المقارن - فيما يخص الأدب العربي - فإن هذه الأمنية لم تتحقق إلا جزئياً ، بظهور بعض الأعمال المتعثرة ، كما ظهرت أول محاولة جدية في المغرب منذ سنوات ، ونشرت بمجلة كلية آداب الرباط .

### ٤ - نقد المقارنة :

بعد هذه القراءة العمودية لواقع الدرس المقارن في العالم العربي ، يمكن الخروج بخلاصتين ، تؤثر على اتجاهين أساسيين :

- أولهما أن أغلب القراءات الأفقية كانت استنساخية تبحث عن وساطة شرعية لمقاربتها ، دون التوفر على أفق أو رؤية عضوية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ثانيهما ظهور قراءة للقراءات الأفقية ، والتي تشدد على ظاهرة أزمة الدرس المقارن العربي ، ونمثل لهذه القراءة ، بأعمال :

١ - حسام الخطيب في ( الأدب المقارن بين التزمّت المنهجي والانفتاح الإنساني ) ( المعرفة ) ١٩٧٩ .

٢ - كمال أبوديب ( إشكالية المقارن ) ( فصول ) ١٩٨٣ .

٣ - عز الدين المناصرة ( نظرية مقارنة الأدب في الجامعات العربية ) ( أدب ونقد ) ١٩٨٦ .



من خلال الخلاصتين ، يمكن تكوين فكرة عن الطابع الاختزالي للدرس المقارن في الجامعات العربية ، فتداول الدرس بين الرواد والمروجين ، والوسطاء ، والتبني غير المشروط لأطروحات المدرسة الفرنسية والتجاهل المطلق للمدرستين : الأمريكية والسلافية ، يقلص من مقاربات الدرس ويجعله يدور في دوامة من بلاغة التكرار ، التي كرست لها المؤلفات الجامعية والأعداد الخاصة لمجلات ( المعرفة / عالم الفكر / فصول ) ...

فالكم يغلب على الكيف ، ومعالجة الموضوعات ، يسيطر على مقارنة المناهج ، وسيادة المنظور التاريخي ، يطغى على المعالجة النقدية والنظرية .

فبعد حوالي الأربعة عقود ، من الممارسة المقارنة ، ما زال الدرس يتعثر في الجامعات العربية ، ويعتبر دخيلاً ، وما تزال مبادرة الرابطة العربية للأدب المقارن ، تبحث عن المقارنتين ، ما بين عنابة ودمشق ، داعية إياهم في أول بيان لها لمقاطعة مؤتمر باريس للجمعية العالمية للأدب المقارن ...

فهل هي بداية أزمة الدرس المقارن العربي ؟ أم أنها بداية الخروج من عنق الزجاجة ؟

د . سعيد علوش - الرباط - ١٩٨٦

## المشاقفة

### وفعالية الترجمة في الأدب المقارن

• د. أمين الزاوي

إن مفهوم المشاقفة Acculturation لم يظهر إلا متأخراً أي منذ قرن تقريباً ، وقد ظهر أول الأمر حوالي سنة ١٨٨٠ في بحوث الأنثروبولوجيين الأمريكيين . ونقرأ في ( قاموس العلوم الأنثوية ) ( dictionnaire de L'Ethnologie ) « إن المشاقفة كلمة أو اصطلاح دخلت حين الاستعمال مع نهاية القرن التاسع عشر ، من قبل الأنثروبولوجيين الأنجلوسكسونيين ، وذلك للإشارة إلى الظواهر التي نتجت عن المصادمات المباشرة والطويلة بين ثقافتين مختلفتين ، والمتمثلة في التغيرات والتبدلات التي تطرأ على إحدهما أو كليهما في المرحلة الراهنة ، إذن فالمشاقفة هي ظاهرة متميزة نتجت عن سيرة الاتساع والانتشار »<sup>(١)</sup> .

التي عرفتها حقول الثقافة والمعرفة وأجناسها .

ولكن مع كل هذا ، فقد ظل مفهوم ( المشاقفة ) لصيقاً بقضية ( التحضير ) في مرحلة تحول الرأسمالية إلى امبريالية ، وبداية تجذر واتساع الاستعمار بأشكاله المختلفة :

استعمار ( حامي ) الحماية - الوصاية = Proectorat .

كما هي حال الاستعمار الفرنسي بالنسبة لتونس والمغرب ، أو استعمار  
استيطاني Depeuplement كما هي حال الاستعمار الفرنسي للجزائر والكيان  
الصهيوني في فلسطين والكيان العنصري في جنوب أفريقيا . . .

إذن لقد تطو مفهوم ( المثاقفة ) وسجل حضوره في البحث الاجتماعي -  
والأنثروبولوجي ، مع بداية توسع ( ثقافة ) ( الرجل القوي ) ( الرجل  
الجديد ) ( الرجل الأبيض ) ، ( الرجل المتقدم ) ، ( الرجل المتحضر )  
و ( الرجل العملي ) توسعاً ملحوظاً داخل رقعة ( ثقافة ) ( الرجل الضعيف ) ،  
( الرجل الأسود ) ، ( الرجل المتخلف ) ، ( الرجل الساذج ) ، ( الرجل  
الفولكلوري ) . وداخل علاقة التوسع / الهيمنة نتجت أطروحة : تحضير  
المتخلفين ، وتعمير الأرض الخالية ، وتحليص الإنسان من آكلي اللحوم  
البشرية ، ومن ثقافتهم وعاداتهم وأساليب عيشهم ، ومن أجل ذلك وله  
تشكلت الإرساليات المختلفة التي سبقت الاستعمار والتي واكبته والتي بقيت  
بعد ما رحل في شكله الكلاسيكي ، هذه الإرساليات التي كونت مدارس  
وتيارات دينية ومعرفية ( الاستشراق ) في جانب كبير منه<sup>(١)</sup> . وأرست نظريات  
استعمارية في السياسة والأدب وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الأجناس  
البشري .

أمام هذا تأخذ ( المثاقفة ) معنيين أضيف إليهما معنى ثالث في الفترة  
المتأخرة ، وهو الذي يهمننا نحن .

أما المفهوم الأول فأعطاه لها : علماء الاجتماع وعلماء النفس ويرمون بها  
- أي المثاقفة - إلى السيرة الحضرية والنفسية التي يتكيف عن طريقها

وداخلها الفرد من أجل التوضع داخل واقع ثقافي وحضاري جديد ، حتى يصبح خاضعاً له .

أما المفهوم الثاني فهو ذلك المفهوم الذي أعطاه الأنثروبولوجيون ، والذي يرى أن الثقافة هي مجموعة من التحولات التي تخضع لها مجموعة اجتماعية معينة في مواجهة (علاقية) مع مجموعة اجتماعية أخرى .

وقد تطورت أغلب الدراسات حول ( الثقافة ) في هذا المفهوم الأنثروبولوجي ( الثاني ) ، بالتركيز على ما لوحظ - خاصة - من تطور لدى الشعوب البدائية والتقليدية تحت تأثير البلدان المعاصرة والمصنعة .

أما المفهوم الثالث ، وهو الذي وضع في هامش صغير ، فهو ظاهرة الاستعمار وحركات التحرر باعتبارهما مشكلتين حضاريتين وثقافيتين بلباس وجزعة عسكرية ولسان خطابي سياسي ، تدخلان بل وتشكلان مجالاً أساسياً وحيوياً في دراسة ( الثقافة )<sup>(١٧)</sup> .

نستخلص مما سبق ، إن أشكال تحقق الثقافة تكون إما :

أ - الحضور الطوعي الحضاري : إن الحضارة هي إرث إنساني ، وإن المنجزات التراثية هي ملك الجميع - نسوق هنا : حالة الحضارة الفرعونية ، حالة الحضارة اليونانية حالة الحضارة الإسلامية ، حالة الحضارة الأوروبية غير المستعمرة ( بكسر الميم ) . إذن هنا يبدو حضور ( الآخر ) حضوراً جديلاً وتاريخياً ، فهو حضور طوعي وضروري . وتأخذ ( الثقافة ) هنا حيزها الطبيعي وأشكالها التاريخية المنسجمة مع واقع المساحة السوسيو - سياسية واقتصادية -

معرفية التي تحدث فوقها ولها ومن أجلها . وهنا يبدو جلياً تبادل خبرات الشعوب في كل سلوكاتها ومنتجاتها الفنية والعلمية . . . إلخ .

ب - الحضور القمعي - الاستعماري : هي مشاقفة عن طريق ( العنف ) ، أي عن طريق إلغاء الآخر إلغاءً جزئياً أو كلياً ، وفرض ذوق القوى ، من أجل إنهاء علاقات اجتماعية معينة .

ويتم هذا الحضور ( الميثاق ACCULTURatif ) مكفناً بأكاذيب ( دعوة التحضير ) و ( التثقيف ) و ( الدراسة الأنثوغرافية ) و ( توسيع السوق ) و ( البحث عن يد عاملة ) . . . إلخ .

ويمكن وصف الميثاق في حالة الحضور القمعي ، بأنها لا تسمح بالتبادل المتكافؤ ولا حتى بالتبادل الطبيعي ، ولا حتى بنمو أعضاء الجسد بشكل طبيعي ، ولا بخروج الكلام ، أي أن الميثاق هنا هي مظهر من مظاهر اللاتساوي ، إذ يبدو ( الميثاق Acculturant ) في وضعية مهيمنة ، أي أنه متموضع داخل الأجهزة الأيديولوجية القمعية للدولة المهيمنة ، فهو ( المرسل Emetteur ) والمبشر والنبي أما ( الميثاق Acculture ) فإنه يبدو في حالة محاصرة ، في حالة استقبال Recepteur مفروضة وتعسفية .

و داخل الوضعيتين السابقتين للميثاق ، تتكون جملة من الأسئلة العلائقية . . . كيف يمثل المرء ثقافة أخرى ؟ ما هي الثقافة الأخرى ؟ هل مفهوم الثقافة أو عرق أو دين أو حضارة متميزة مفهوم مفيد ، أم أنه ينتهي دائماً إلى أن ينشبك أما في تميشة الذات ( حين يناقش المرء ثقافته الخاصة ) وفي العدائية والعدوان ( حين يناقش المرء الآخر ) ؟<sup>(١)</sup> ف داخل ( الميثاق ) تتحدد

الأسئلة الجوهرية والمزعجة (للأنا) الثقافية والحضارية - اللغوية والأدبية -  
وتحدد مقابلها الأسئلة الأكثر جوهرية وإزعاجاً (للآخر) الثقافي والحضاري  
- اللغوي والأدبي -

في إطار هذه الأسئلة العلائقية ، ظهرت الضرورة العلمية والأيدولوجية  
والسياسية للترجمة . وقبل أن نبلور الحديث عن الترجمة بوصفها وجهاً من أوجه  
( المثاقفة ) ، أريد أن أشير إلى أن ( المثاقفة ) كمصطلح ومفهوم محدد لم يتطرق  
إليه بحثنا المعرفي والأنتروبولوجي في العالم العربي ، وإن كانت هناك مجموعة  
من الباحثين ( المغاربة Maghrebins ) قد بدأت تولي هذه المشكلية أهمية من  
الدرس الفلسفي والحضاري والأدبي واللغوي ، إلا أن كل ذلك لا يعدو أن  
يكون بداية خجولة ومترددة ، بل أعتقد أن مصطلح ( المثاقفة ) نفسه لا يزال  
غير معترف به من قبل المشرعين اللغويين ، والذي يطفئ على دراساتها ذات  
الرائحة الثقافية واللحم السياسي هو مفهوم : الغزو الثقافي ، وأرى أن هناك  
فرقاً جوهرياً بين الظاهرتين ، ليس هنا مجال الخوض في ذلك .

لقد حققت الترجمة ضرورتها الفكرية والثقافية منذ القدم بوصفها طريقاً  
آخر ( للمثاقفة ) . إننا نتحدث على هذه الكرة المائبة والترابية حوالي ٥٠٠٠  
( خمسة آلاف ) لغة في عصرنا الحاضر فكيف يمكن استغلال ثروات الشعوب  
وقراءة خبراتهم الحضارية إذا لم تكن هناك ترجمة ، وقد شعر المتنبي بذلك حين  
قال :

تجمع فيه كل لسن وأمة  
فما يفهم الحداث إلا التراجم

كما أن العرب وقفوا طويلاً عند ترجمات بعض الآثار الإنسانية التي تعد مفصلاً تاريخياً في المعرفة البشرية ، فترجموا أول ما ترجموا وبعناية كتاب ( الشعر ) وكتاب ( الحفظ ) لأرسطو ، كما تكونت لديهم مجموعة من المترجمين على اختلاف نزوعاتها ، أثرت العلاقة الثقافية ما بين العرب وغيرهم من الشعوب ، ووفدت الثقافة العربية والإسلامية بروافد جديدة كان بإمكانها أن تؤسس المشروع الحضاري الكبير لولا نقسح السلطة السياسية وانهايار المشروع الثقافي ، ولن عودة إلى كتاب الفهرست لابن النديم وكتاب الحيوان للجاحظ<sup>(١)</sup> تجلّى بشكل تقريبي أساه العلماء الذين تحملوا عبء الترجمة وفتحوا أول باب ( للمناقشة ) في تاريخ المعرفة العربية : ومنذ البداية وضع الجاحظ تصوراً منهجياً ولغوياً لسانياً للمترجم حتى يحقق فعالته الثقافية ، وقد كان الجاحظ حاداً في الحكم على المترجمين وعدم التسامح معهم لأنهم يتحملون مسؤولية معرفية كبيرة تباة عن المثقفين العرب والمسلمين جميعاً الذين كانوا بصدد إنشاء مشروع ثقافي واسع

يقول الجاحظ :

« لا مد للترجمان من أن يكون بيانه في الترجمة نفسها في وزن علمه في المعرفة نفسها وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها ، حتى يكون فيها سواء وغاية »<sup>(٢)</sup>

إن الترجمة تمثل استكمالاً لمعارفنا وتعزيزاً وتأكيداً لمقوماتنا الأدبية ، التي توسع من محيطها بضم معارف الغير من خارج الحدود القومية ، بأن أية قراءة أحادية تعزل الأدب في نطاق ضيق محدود<sup>(٣)</sup> .

من الناحية الفلسفية ، وكل شيء قائم داخل عملية ترجمة ، فنحن حين نكتب نترجم الأفكار إلى حروف ، وحين نرى نترجم الصور المساذية ( الشجرة - الباب ) إلى حروف أو رسوم وحين تريد ترجمة مشاعرنا الحزينة أو البهيجة فإننا نطلق أصواتاً أو إشارات أو حركات جسمية معينة . إذن فكل فعل قائم داخل منظومة اللغة أو اللغو ، مهما كانت هذه اللغة كتابية ، إشارية ، تصويتية ، هو في جوهره ترجمة تدعي لنفسها وهماً بأنها الأصل أو الحقيقة

من الناحية الأيديولوجية ، فالترجمة ( هنا بمعناها الواضح أي نقل فعل أو منتج ثقافي - علمي من متن لغوي معين إلى متن لغوي آخر ) هي ممارسة أيديولوجية ، تتحكم فيها محفزات سياسية وطبقية ، مباشرة أو خفية ، وحين تكون هذه المحفزات خفية يعوضها بشكل يبدو ( بريئاً ) ( الذوق ) ولودققنا النظر جيداً لوجدنا أن هذا الذوق نفسه هو صورة لتركيبات واستعدادات اجتماعية وسياسية ونفسية ، تهيمن على حالة الاختيار - اختيار النص المترجم - بشكل معقد للغاية من هنا نقول : إن كل ترجمة نص ، تقف وراءها نزوعات اجتماعية وسياسية وفكرية وجمالية ، هي التي تفرض هذه الضرورة ، ضرورة قفز نص من مجال لغوي / حضاري معين إلى مجال لغوي / حضاري آخر .

من الناحية الأدبية والمقرئية : إن الترجمة من لغة إلى أخرى ، هي عملية معقدة ، رغم البساطة التقنية التي تظهرها ، والتي تحاول أن تغتصب التفكير منا ، في محاولة تحليل وتفسير هذه العملية ( الثقافية ) ، إن توصيل المعلومات ( تقنية - جمالية - صوتية - لغوية - تركيبية - بنيوية ) إلى ذهن القارئ المستقبل ( أي المترجم إليه ) ، تتم كالتالي



## المرحلة الأولى ( في النص الأصلي وما قبله )

ترجمة الأشياء والسلوكيات والأحاسيس والأصوات والغموض من حالة  
معينة / حالة الوجود المادي إلى — لغة تصويرية في ذهن الكاتب /  
المبدع = ( ل + ت ١ ) .

ترجمة ( ل . ت ١ ) من حالة ذهانية ، إلى حالة نصية لغوية ( ل ٢ - )  
أي إلى بنية نص أدبي معين قائم داخل منظومة حضارية معقدة ، وبنية فكرية  
معينة .  
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

القراءة جسر خطير ومزيف وهو الآخر مؤدج ، لأن القراءة هي نفسها  
كالكتابة قائمة داخل منظومة حضارية وسلوكيات استقبالية موروثة وبنية فكر  
سائدة وبنيات أفكار مضارعة .

تقوم القراءة من خلال وضعيتها المعقدة من حيث كونها محاولة إعادة  
( تذهين ) الصورة الجغرافية ( Graphique ) أي تحويل بنية النص من حالة رسم  
لغوي إلى حالة لغوية - تصويرية ( ل ت ٢ ) .

وبالتأكيد فإن زيف القراءة واختلاف الجزر الفكرية والقارات الحضارية

بين المبدع ( صاحب النص الأصلي ) والقارئ ، الذي سيصبح مترجماً ،  
هذا الاختلاف لا يسمح مطلقاً بتساوي ( ل ت ١ + ل ت ٢ ) .

لماذا لا تساوي ( ل ت ١ ) ( ل ت ٢ ) ؟ لأن الصور الذهنية التي  
يحملها المستقبل ( Recepteur ) عن الأشياء لا تشبه ولا تطابق الصور الذهنية التي  
يحملها المرسل ( Emetteur ) عن الأشياء نفسها ، فقد تكون صورة الحصان عند  
الفرنسي تعني فيما تعني ( سباق الخيل ) وعند الإنجليزي تعني فيما تعني  
( موكب الملكة أو الامبراطورة ) وعند العربي تعني فيما تعني ، الفروسية والنبل  
والصيد ، إذن هذه المغلفات أو التواءات التي يحملها كل موقع لغوي -  
حضاري من شأنها أن تؤثر على الترجمة .

بعد القراءة التي تحقق ( ل ت ٢ ) ( لغة تصورية ثانية ) يبدأ المستقبل  
بنقل هذه اللغة بكل نتوءاتها وسياقها الذاكراتي إلى لغة نصية ( إنشاء نص )  
( ل ت ٢ ) ، وهذه اللغة التي يتم من خلالها وفيها بناء النص المستقبل هي  
الأخرى لها نظامها وسياقها المعقد الذي يختلف عن النظام والسياق اللغوي  
والصوتي والشكلي والحضاري للغة ( ١٠ ) ( اللغة المرسله Languemetric  
وفي هذه المرحلة يتم إنشاء وتشبيد نص جديد نسميه ( النص المترجم ) وعبر  
هذه الحركة يتم التفاعل الأدبي والحضاري واللغوي والدلالي ما بين الأدب  
الأصلي / المرسل Litterature emetric والأدب المستقبل / المترجم إليه Litterature  
Receptrice وعبر هذا يتم فعل التكسير اللغوي أو الخطأ الشائع و ( الغريب )  
و ( المعرب ) و ( الدخيل ) كما يحلو للنحويين الوصفين نعت .

وفي هذه الوضعية الأدبية / الثقافية / اللغوية يحاول المترجم استشعار

العلائق المهمة ما بين اللغة والعالم ، واللغات والعوالم وتصبح العملية عبارة عن برهنة ضرورية على الكيفية الديقالكتيكية للغة في الالتحام وانقسام العناصر في الوقت نفسه<sup>(٨)</sup> .

إذن في أول المحطة يعمل النص المترجم على خلق ( استفزات ) لغوية ، داخل بنية النص في اللغة المنقول إليها بموروثها البنائي ، النحوي ، الصرف ، الشكلي وقد تنبه إلى هذه القضية علماء اللغة والأدب والاجتماع الذين اشتغلوا داخل حقل المعرفة العربية :

يقول الجاحظ :

« ومتى وجدناه ( أي المترجم - المترجمان على حد التعبير الاصطلاحي الجاحظي ) أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى<sup>(٩)</sup> وتأخذ منها وتعتراض عليها ، وكيف يكون تمكن اللسان منها مجتمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحد ) .

ويواصل الجاحظ مقارنته للترجمة فيؤكد أنه يستحيل نقل نص أدبي من لغة ما ، إلى بنية نص في لغة ثانية ، وذلك لاختلاف ما - اسميه - بذاكرة اللغتين ، تلك الذاكرة التي تحوي بشكل مخادع وغير مرئي موروثات أيديولوجية وشعورية وبنائية غير واضحة ، وأرى أنها - أي هذه الذاكرة - لها فاعليتها الأيديولوجية في الترجمة ، أكثر ما للقواعد النحوية والصرفية في ظاهرها التقني وحتى الفلسفي ( المنطق اللغوي ) لأن القواعد التقنية اللغوية من الممكن الوصول إلى تفههما ، ولكن يستحيل استحالة مطلقة معرفة ذاكرة لغة لا علاقة للأديب ( المترجم ) بها ، إلا علاقة ( التعلم ) أي علاقة ثقافية

واللغة ليست مولوداً ثقافياً ، بل هي تقاطع وتراكم الفعل الإنساني في منطقة جغرافية وتاريخية وحضارية معينة بشكل معقد :

يقول الجاحظ :

« الترجمان لا يؤدي أبداً ما قاله الحكيم » .

( الكلام هنا على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو ) على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ولا يقدر أن يوفيهما حقوقهما ويؤدي الأمانة فيها ، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجري على المجرى ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها ، إلا أن يكون في العلم لمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخرجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه فمتى كان « ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهر وابن وهبلي وابن المقفع مثل أرسطاطاليس ؟ »

وحيال الترجمة ، فإن الهزة اللغوية ، تستحق أولاً أن يفرد لها برنامج خاص ، ويضطلع به علماء اللغة والأدب المقارنين في الجامعات العربية ، ومن شأن هذا البرنامج أن يقدم - إذا تحققت فيه الروح العلمية - نتائج مهمة : على صعيد حل المعضلة اللغوية كطريق للمثاقفة . ومن شأن هذا البرنامج كذلك أن يقيم من خلال ( المقارنة ) درساً لغوياً عربياً معاصراً ، يستخلص كل الخصائص المعاصرة للغة العربية ، وللنص الأدبي العربي ، لأن حقل الأدب العربي المقارن لا يمكنه أن يحقق مشروعاً علمياً ما دام لم يحضر - ولو نسبياً - تبدلات النص الأدبي ، وكذا تبدلات الأجناس الأدبية موتها ، وولادتها .

ولقد أكد ابن خلدون على هذه العلاقة التبادلية اللغوية Interlinguistique ودعا إلى مواجهتها بالسؤال العلمي من داخل بنية النص المولدة ، في ضوء  
المشاقفة بالترجمة .

يقول ابن خلدون :

« ليست الأمم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف ، فقد يكون لأمة من الأمم ما ليس لأمة أخرى » والحروف التي نطقت بها العرب هي ثمانية وعشرون حرفاً كما عرفت ، نجد للعبرانيين حروفاً ليست في لغتنا ، وفي لغتنا أيضاً حروف ليست في لغتهم ، وكذلك الإفرنج والترك والبربر وغير هؤلاء من العجم . ثم أن أهل الكتاب من العرب اصططلحوا في الدلالة على حروفهم المسموعة بأوضاع حروف مكتوبة متميزة بأشخاصها ، كوضع ألف باء وجيم وراء وطاء إلى آخر الثمانية والعشرين ، وإذا عرض لهم الحرف الذي ليس من حرف لغتهم بقي مهملاً عن الدلالة الكتابية مغفلاً عن البيان ، وربما يرسمه بعض الكتاب بشكل الحرف الذي يكتنفه من لغتنا قبله أو بعده ، وليس ذلك بكاف في الدلالة بل هو تغيير للحرف من أصله ، ولما كان كتابنا مشتملاً على أخبار البربر وبعض العجم ، وكانت تعرض لنا في أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاح أوضاعنا ، اضطررت إلى بيانه ، ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلنا ، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه . . . » (١١) .

إن ابن خلدون يكشف لنا هنا ، حوار النصوص من خلال النطق ، هذا الحوار الذي يعود فيؤثر على بنية نص لغوية كلما غاب صوت ما أو حرف ما في لغة نص ما .

إن حوار النصوص يكشف عجز اللغة ، لغة أحد النصين ، ويدعو إلى اتساعها ، من حيث رسمها وبنيتها ، وتركيباتها ، فالعرب عندما حاوروا اليونان من داخل لغتهم ( اللغة العربية ) عبر الترجمة ثم عبر الإبداع الفلسفي ( خاصة لغة المتصوفة ) تجلّى ظل التركيب الفكري المنطقي الجدلي للغة ، ويتجلّى ذلك في استعمال كلمات مركبة بطريقة لم تعهدها العربية - فيما نعرف - وقد أكد ذلك الدكتور شكري عياد ( أسوق بعض الأمثلة على ذلك .

- اللانجاح - - اللامستوى - - اللااعتدال -

كما بحثوا عن توليد كلمات جديدة ، وجدت عند اليونان للتعبير عن أجناس أدبية ، لم يعرفها ولم يمارسها العرب إنتاجاً .

ما وجد عند أرسطو باسم ( تراجيديا ) - أصبح عند بشر بن متى ( مدحاً / هجاء ) ، وعند ابن سينا ( كموديا / قوميديا ) وعند الباقي العربي حازم القرطاجي ( جداً / هزلاً )<sup>(١١)</sup> .

في حوار النص الحضاري تتموضع الكلمة في بنية جديدة ، وربما في ظل هذا الحوار كذلك تتوسع ذاكرة اللغة وتفرض اللغة دعوتها على ( المحاور / المترجم ) المتضمنة ضرورة البحث وعدم التسليم بالموروث تسليماً مطلقاً ، وظل هذا الحوار النصي ، ما بين النص العربي والنص الآخر ، اكتشفت ( الأنا ) اللغوية ، عجزها ، وبدأت البحث في مسألة غياب نظام للكتابة الصوتية ، وهذا الغياب الأساسي يطرح أماناً وبوضوح عجزاً عن التعبير ضمن الهجائية العربية في شكلها الحالي ، عن بعض أصوات اللين الأجنبية التي لا نظير لها في العربية ، وقد فسر ابن خلدون العقبة التي واجهها في إنشاء نص

بخطاب عربي عن ( الآخر ) في شموليته الحضارية والثقافية . إن الهمزة اللغوية التي تحدث من جراء الترجمة ، كامة بالأساس كما يقول ( وسوسير ) في كون « إن الكلمات في اللغات المختلفة ، لا تتوافر بالطبع على نفس المساحة المفهومية »<sup>(١١)</sup> ، وإن اللغة ليست كيس ألفاظ ، أو أنها ثبناً Repertoire بالكلمات<sup>(١٢)</sup> تكشف على الكلمة التي تريدها مباشرة ، كما تكشف عن رقم تلفون صديق في دليل الهاتف ، إن هذا المفهوم ساذج وغير تاريخي .

إن ( النص ) الممثل ( المترجم ) تجسيد لفكر ، لطريقة في معاينة العالم ، ولتعامل مع اللغة كبنية فكرية ثقافية تتحدد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المبدع ( وفاعلية الموروث الجمعي ) وفي تصوري أن مهمة المترجم ، هي ، أو ينبغي أن تكون ، تمثيل حصيلة هذه ( الفاعليات ) في اللغة - التي ينقل إليها أي الطموح إلى إنشاء بنية تجمد حصيلة تفاعل عقلي معينة بعينية الفكر المنشئ والنص الأصلي<sup>(١٣)</sup> .

إن الترجمة كوجه للمثاقفة ، لا تحقق نقل الفكر من العالم المرسل إلى العالم المستقبل فحسب بل إنها تشكل مغامرة جريئة على اللغة المستقبلية وعلى بناها العميقة والسطحية وعلى مكوناتها الصوتية والمورفولوجية والنظمية ، فهي جراءة تهدف في النهاية إلى إنجاز جوهرى في توسيع اللغة ، وتوسيع اللغة ليس شرطاً يخيف بل إنه شرط أساسي لتطور اللغة في مراحل الصدام الحضاري ، شرط حققته العربية في عصر اصطدامها الأول : بالحضارة العالمية اليونانية والفارسية والهندية ، فقد كان المترجم العربي في تعامله مع اللغة أكثر جراءة على بنيتها ونظامها ، وقد يبدو صعباً على التصديق الآن أن مصطلحات ومفاهيم بسيطة شائعة ، حتى ضمن علوم أساسية كعلوم اللغة ، كانت حين

ظهرت ، أي حين جرؤ المترجم العربي على اقتحام بنية اللغة وصياغتها تمثل اختراقاً للقوانين اللغوية الصارمة ، وجرأة على الابتكار والتطوير . إن مصطلحات الدراسات الأدبية والبلاغية مثل ( النقل ) و ( الاستعارة ) و ( المجاز ) ، مرت بمراحل طويلة من التطور قبل أن تستقر ، وحتى في القرن الرابع الهجري كان ابن سينا يغامر باستخدام مصطلحات مثل التبديل والتغيير والانتقال الاستعاري ومثل يضرب فقيماً كانت المصطلحات السابقة قد ترسخت نسبياً في التراث النقدي اللغوي<sup>(١١)</sup> .

إن اللغة المرسله Emetrice ، اللغة الأصلية ، تبعاً لما سبق توضيحه ، تمارس من خلال لحظة المشاقفة هيمنة على ديباجة النص الجديد ، في اللغة المستقبلية Receptrice ، فيبدو الأثر جلياً في بنية النص المشيد ، ولكن الأثر لا يبقى في هذه الحدود بل إن هذا النص يمارس في مرحلة تالية تأثيراً على النص المشيد داخل اللغة نفسها ، أي أن تحاك النص المترجم بالنص الأصلي في بنية لغوية واحدة يخلق حواراً جديداً ، حوار بين النص المشيد ترجمة داخل لغة معينة وبين نص منشئ مباشرة بهذه اللغة ومن هنا يبدأ اتساع التأثير .

إن حواريات النص المترجم والنص الأصلي تتم من خلال القراءة ، هذه القراءة التي هي نفسها ستتأثر من خلال استهلاك نص مشيد من خلال الترجمة ، نحن نعرف أنه كلما زادت العلاقة الحدسية الاستقبالية بين القارئ والمقروء متانة ، ارتفعت مردودية القراءة في محتواها : الشعوري الجمالي ، الفكري ، الحفظي البصري ( شكل النص ) ، وكلما شحبت هذه العلاقة الحدسية الاستقبالية تقلصت هذه المردودية ، والترجمة / أي النص القادم من



بنية لغوية وفكرية مغايرة ، يعاني كثيراً من فقر في العلاقة الحدسية بل إن النص القادم ( المترجم ) كثيراً ما يطمح إلى خلق علاقة حدسية استقبالية جديدة ضمن علاقة النص بشمولية الواقع والكتابة والقراءة في موروثاتها التقليدية . إن النص المترجم بكل ما يحمله من جرأة وتكسير يحاول قدر الإمكان تغيير وتكسير تراكمات أساليب القراءة ، تلك الأساليب التي تلغيه وتعتبره زنديقاً وخارجاً على القانون .

إن مهمة الترجمة ليست تشييد نص برؤية جديدة ( الجديد هنا لا يساوي الصحيح دائماً ) فحسب ، إنما بناء ذهن قارئ ، قادر على استقبال هذا النص ، وإن تشكل القراءة والقراء لنص جديد لا تتم بسرعة ، إنما الاستعدادات القرائية ( القراءة هنا لا تعني المطالعة فقط ) تتشكل ببطء مع تصاعد الحواريات بين النصوص داخل البنية اللغوية الواحدة ، أو بين البنى اللغوية المتعددة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

والمشكل المنهجي الذي يعن لي أمام الأطروحة أعلاه ، أنه على علم الأدب المقارن أن يعطي ( القراءة ) أو ( المقروئية ) حقها في حقوله ، لأن القراءة قادرة على أن تضيء لنا جوانب هامة في النقد ، وأن علم الأدب المقارن لم يحقق مبتغاه في هذه المسألة ( أي استغلال المقروئية ) إلا إذا تعاون مع الباحثين في سوسيولوجيا الأدب الميدانية ، لأن هذه الأخيرة - إذا ما توفر لها باحثون متخصصون - قادرة على أن تقدم نتائج مهمة تفيد الباحث في مجال الأدب المقارن كما تفيد هي من نتائج بحوث الأدب المقارن ، في تحديد أشكال وصيغ الحوارات الحضارية وفي وصف أشكال الأذواق الجمالية وما تخفيه هذه الأذواق من خلفيات سوسيو - سياسية وأيديو - سيكولوجية .

يقول كمال أبوديب في مقدمة ترجمته لكتاب ادوار د سعيد الموسوم بـ ( الاستشراق ) : « إن التمثيل إخلاص للنص الممثل قبل أن يكون إخلاصاً للغة الممثلة »<sup>(٣٧)</sup> . منطلقاً من رؤية كمال أبوديب القائمة على التجربة ، وهي تجربة فريدة ومبدعة تستحق الوقوف طويلاً ، نقول : إن الترجمة هي التي تُثَوِّر النص المحلي ، أي بنية النص المحلي ، وتلغي من عليه طابعه الانغلاقي القدسي النهائي .

إن النص المترجم القائم على وعي لغوي وحضاري وجمالي وجرأة ، هو الذي تمكن أن يحرر - بدرجة معينة - الشرية العربية من ثقل وأسماها البلاغة الكلاسيكية ، وفتح المجال أمام تطور الإنشاء الثري ، وأبرز صفحات جديدة من هذا الشر المعبر عن مسابقة الحوار مع الواقع ، والكاشف لإمكانات تطور بنية النص العربي . ولعل الإنشاء الروائي هو نموذج بارز يؤكد تلك الإمكانية التي حققها النص العربي .

ولكن الملاحظ هو أن الدراسات المقارنة والدراسات اللسانية ، لم تلتفت بعد إلى بنية النص الجديد ، الذي تولّد من خلال الثقافة وحوار النصوص . إننا عندما نقول حوار النصوص لا نعني أنه حوار قائم في الفراغ ، إذ أن الجدلي - كما يقول لوسيان غولدمان - لا يستطيع أن يكتب تاريخ الأفكار خارج تاريخ المجتمع<sup>(٣٨)</sup> . إذن يجب أن يرى هذا الحوار ضمن جهازه التاريخي الكامل والمتكامل . فالضعف الكائن الآن هو غياب معانيه التراكمات النصية الجديدة واستخلاص ظواهرها الالسانية والتركيبية والفاعلية القرائية وكذا خصائص الصورة البصرية للنص<sup>(٣٩)</sup> .

إن مقارنة للنص المعاصر ، في اللغة العربية ، يصفنا أول ما يصفنا به ، هو : علامات التنقيط مثلاً ، التي كانت غائبة في النص الكلاسيكي ، وأن ظهورها ليس شكلياً ، إنما هو نابع من إعادة تركيب أساليب وطرق القراءة والاستيعاب . إن نصاً منقطعاً أي يشتمل على علامات التنقيط Punctuation يدعوك إلى استحسان جديد ، ويمارس تحكماً في توزيع الزمن المقروء ، وتوزيع الصوت وتوزيع الفراغ البياضي على رقعة الكتابة . إذن يبدو النص المعاصر في اللغة العربية حتى في شكله الخارجي نصاً مثاقفاً Acculture والمثاقفة هنا ليست مقياساً للتفوق أو الدونية .

إن هذه الصورة البصرية والتركيبية للنص الجديد هي من نتائج الحواريات بين النصوص .

الآن على علماء اللغة المقارنة وعلماء الأدب المقارن وعلماء سوسولوجيا الأدب وغيرها من الحقول أن تشرك جهودها من أجل إقامة درس وصفي وتقييمي لما خلفه النص الجديد ( المثاقف ) في اللغة العربية ، من أنساق لسانية واصطلاحات وتراكيب لم يعرفها من قبل ، هذه الأنساق تحتاج إلى برنامج لغوي يضمن شرعيتها ويعترف بفعاليتها في نقل وضعيات ثقافية ولغوية وأدبية وموضوعتها داخل المعرفة العربية ، حتى يندرج كل عمل ترجمي مثاقفي في سياق التاريخية الثقافية والعلمية الراهنة التي تحاول أن تؤسس تاريخية لمشروع الثقافي والجمالي والتنظيري .

إن مهمة الأدب المقارن ليست فقط دراسة احتكاك الفضاءات الأدبية ، أو تلاقي أو تقاطع الدساتير الروائية أو الحوادث أو صور الشخصيات

وتقاطيعها الجسمية ، وغير ذلك مما يدخل في الدراسة المقارنة الخارجية ، إنما على علم الأدب المقارن أن يدخل في دراسة بنية النص ، وكيف تخضع هذه البنية في مرحلة تاريخية معينة لحوار مع بنية نص آخر في بنية لغوية أخرى من خلال المشاقفة . وهنا تلعب اللسانيات الدور الكبير في كشف مكونات تلاحق الفضاءات اللغوية وليست الفضاءات الأدبية ( فقط ) وكذا التحليل العميق للإنشاء في إطار أنتر وبولوجي وسوسيو - سمائي ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نقدم مقارنة للأنظمة التعبيرية داخل أبعادها التاريخية<sup>(١٠)</sup> .

### الترجمة وتوالد الأجناس الأدبية :

لا أحد ينكر ما للواقع الاجتماعي والاقتصادي وقوى الصراعات السياسية من دور في تحريك الصحوة الثقافية التي تولدت داخلها حركة نهضوية أدبية ، ليس في مضامينها التحررية ، فحسب ولكن في ثرواتها الجمالية ، وليس في ذلك فحسب إنما في توليد أجناس أدبية لم تكن معروفة في المقروئية والإنشائية العربية .

إن الرواية جنس أدبي نتج بوصفه إنشاءً نشرياً محدداً أدبياً في حضرة النص الروائي المترجم . أي أن بنية النص الروائي العربي - في بدايته - نتج تحت عين الآخر الأدبي .

إننا أصبحنا نقول : ولهذا القول أبعاده العميقة جداً : « فلان منافق كطرطوف بخيل كهرباغون خيالي طوباوي كدون كيشوت طموح كراستينياك متقلب شهوي حالم كمدام بوفاري :

إن طرطوف وهارباغون من صنع مولير .

دون كيشوت من مولدات ذهن سرفانتس .

راستينياك من مخلوقات بلزاك .

مدام بوفاري من بنات غوستاف فلوير .

إن هؤلاء الأبطال جميعاً يجيئون بيننا ويرمزون إلى بعض الخصائص  
الحاضرة فينا « (٣١) » .

إن هذا الحضور ناتج عن الثقافة ، ناتج عن فعالية النص الآخر فدنا في  
رؤيتنا للعلاقات الاجتماعية ، للعواطف الإنسانية . إن هذا الحضور تحول  
إلى مقياس أخلاقي نقيس به تصوراتنا وسلوكياتنا ، أي أن الآخر يحضر قريباً فينا  
وعليتنا من داخل المنتج الأدبي .  
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

الواقع أن الأجناس الأدبية الجديدة ، بشكل خاص الرواية والمسرحية  
والقصة القصيرة تنمو ناظرة إلى الآخر وهنا نسوق مقولة يوسف إدريس حول  
المسرح المصري ( نحو مسرح مصري ) . « إن المسرح المصري ليس مصرياً على  
الحقيقة ، وإنما هو حفيد غير شرعي للمسرح الغربي في القرنين ١٨ و ١٩  
متراوحاً في ذلك بين الاقتباس والترجمة والتعريب أو عبارة عن مسرحيات غربية  
كتبها مؤلفون مصريون » (٣٢) .

إن توفيق الحكيم نفسه ، بوصفه رائداً من رواد الكتابة المسرحية  
العربية هو واحد من نتائج الحوار الأدبي مع ( الآخر ) الذي ابتداء منذ دقت  
مدافع نابليون أرض مصر ، وإن الرجوع إلى تجربة المسرح مع توفيق الحكيم

في تأسيسه ، تؤكد أن ( أهل الكهف ) و ( شهرزاد ) وبعض مسرحياته قد كتبت أكثرها في باريس وأنه قد كتب بعضها باللغة الفرنسية ثم نقلها إلى العربية<sup>(٣٣)</sup> .

إذن فحضور ( الآخر ) هذا أمام ( الأنا ) نصياً حضور جغرافي ولغوي ، فالحضور الجغرافي الموجود في باريس هو الذي سمح ( للأنا ) الذهاب خلف البحر والمستجمة بالثقافة الأخرى بالتفكير في الإبداع ضمن الأطر الأدبية الموجودة ولكن بحمولة مشرقية ( أهل الكهف ) ، الرحلة داخل الروحانية الدينية ( شهرزاد ) الرحلة داخل المتعة الشرقية ، وإن كتابة نص المسرحية باللغة الفرنسية يمكن تفسيره كالتالي : هو أن أدب اللغة العربية لا ينهض على فن القصة والمسرحية ( المكتوبة على أقل تقدير إذا استبعدنا الأدب الشعبي الشفوي ) ولذا يفتقر الأديب ( باللغة العربية ) إلى وراثته قصصية عربية تلون فكره وتطبعه بالطابع الروائي وبأسلوب القصصي . إذ أن الأدب العربي يقوم على الشعر والنثر التفكري المحض ( البلاغي ) والحكم والمواعظ والأمثال<sup>(٣٤)</sup> . والواقع أنه منذ بداية تأسيس النص النثري المشيد داخل وعي بجنس أدبي محدد ( رواية - مسرحية ) عانى الأديب العربي ( الروائي والمسرحي ) من مشكلة ضغط وهيمنة الأساليب والأنواع غير الروائية وغير المسرحية التي يشتمل عليها الأدب العربي . إنها معاناة ثنائية الأولى يفرضها الآخر الحاضر دائماً والذي يسربل ظله داخل بنية النص الجمالية - الأيديولوجية ، والثانية يفرضها الموروث الإنشائي الذي لا يحوي ممارسة ديباجية نثرية تدخل في مجال تشييد نص ينتمي إلى الجنس الأدبي المعاصر ( رواية - قصة - مسرحية ) ، وهنا أريد أن أشير إلى المحاولات التي ابتدأها

جمال الغيطاني في الاتكاء على الإنشاء الصوفي لبناء نص روائي معاصر ولكني أعتقد أنها محاولة ذاهبة إلى الباب المسدود<sup>(١١)</sup> . ولكن مع ذلك فهذا الحكم لا يلغي بل على العكس من ذلك يدعو إلى البحث عن كل الثروات الجمالية في موروثاتنا الثقافية المكتوبة منها والشفوية من أجل إقامة نص روائي أو مسرحي ذي خصوصية جمالية محلية . إن الجيل التأسيسي الأول لجنس الرواية ، كان ينشأ وهو في وضعية اتصالية - تقليدية مع الآخر ، عن طريق الترجمة خاصة ، إذ لا يمكن ذكر ( رواية ) من الروايات النهضوية التأسيسية دون أن نجد لها مرجعاً روائياً في بنية النص الروائي الغربي .

فحين كتب هيكل روايته ( زينب ) كان الغرب حاضراً جغرافياً وأدبياً ، وهو الذي دفعه لكتابتها : « كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها وكنت ولوعاً يومئذ بالأدب الفرنسي أشد الولع . . . واختلط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بخيبي العظيم لوطني » ذلك أنني كنت أفضل الكتابة ساعة الصبح على أن يقطتي ، وكنت إذا بدأت أقفلت أستار النوافذ فحجبت ضوء النهار وأضأت مصابيح الكهرباء كأنها أريد أن أنقطع عن حياة باريس لأرى في وحدتي وانقطاعي حياة مصر مرسومة في ذاكرتي وخيالي . أما حين كنت في سويسرا فكثيراً ما كنت إذا بهرني منظر من مناظرها الساحرة أسرع إلى كراسة زينب فأنسى إلى جانبها مناظر الجبال والبحيرة والأشجار وأستعيد مناظر ريفنا الجميل<sup>(١٢)</sup> .

الحضور هنا يؤكد حضور الأدب الفرنسي وحضور باريس وحضور سويسرا ، إنه الحضور الذي ولد الجنس الروائي أما مع توفيق الحكيم ف ( عودة

الروح ) ( كتبها في نصها الأصلي بالفرنسية ) فالحضور هنا حضور لغوي ، أما عندما كتب المازني روايته ( عزيزة امرأة ) ، أثارت هذه الرواية ضجة فقد ردت إلى مرجعين روائيين : الأولي رواية انجليزية بعنوان ( الشاردة ) لجلورزي والثانية الرواية ( سائين ) للكاتب الروسي م . ارتزيشيف Artzbbshhev ، فحتى في هذه الرواية كان هناك حضور للنص الآخر أي المرجع المثاقف<sup>(٣٧)</sup> .

الواقع أن فعالية الترجمة في حقل الأدب المستقبل ليست مباشرة ، كما أن النص المترجم قد لا يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه في البنية الاجتماعية والأدبية التي أنتجته والتي ينتمي إليها ، كما أن بعض الترجمات التي تخرج عن المشروع الثقافي في بعده التاريخي والجمالي لا تؤثر كثيراً . وأسوق هنا مثلاً للتدليل على ذلك : إن ترجمة كتاب الشعر لأرسطو ، رغم ما أحبط عند العرب بعناية واحتفاء ، إلا أنه لم يقدم كبير تأثير في الشعر ولم يستطع أن يساعد على إنتاج شعر ملحمي عربي ، مثلاً ، وعلى هذا فقد كان تأثيره نظرياً وخاصة لدى الفلاسفة والمناطق : ابن سينا - الفارابي - ابن رشد ، أكثر مما أثر في الأدباء إذا استثنينا حازم القرطاجني في كتابه ( منهج البلغاء ) .

إن الحصار الذي واجهته الرواية مثلاً ، كجنس أدبي ، حصيلة الترجمة والمثاقفة والمتمثل في ربط الرواية بالفكاهة ، إذ كانت تنشر أغلب الروايات في باب الفكاهة والتسلية بل إن بعض الصحف كانت تخصص روايات معينة لنشرها في شهر رمضان ليتسنى للصائمين تضيئة الوقت بها<sup>(٣٨)</sup> . كما عانت الرواية من احتقار الوسط الأدبي ككل ، ذلك الوسط الذي كان يرى فيها جنساً لقيطاً يكتب أحدهم سنة ١٩١٥ في هذا السياق قائلاً : « أما تلك الروايات التي



تعرب من لسان الفرنجة أو توسع على مناهجهم فهي قليلة النفع . . . لذلك  
يؤسفنا أن نراها رائجة بيننا . . . وإنما لننظر بأسف وندم وغيظ إلى رواجها  
بنوع خاص بين جوقات المثيل العربي فلا ترى تياتراتنا المصرية والممثلون  
مصريون والمتفرجون مصريون والبلد مصرية ، إلا لويس الحادي عشر وعطيل  
وأسماء أعجمية أوروبية ومناظر غربية إن فهمناها وعرفناها فما هي ممتازة  
بنفوسنا ولا مشابهة لما نجد في بلادنا وما هي من أجل ذلك بنافعة فنياً ولا  
مؤثرة « (٣٠) » .

أما المازني ففي قوله الآتي تكمل صورة المواجهة والصراع الذي عرفه من  
الرواية في بداية تأسيسه وربما نستصغر نحن الآن ( ونحن في الوضعية الأدبية  
المعاصرة ) ما عاناه الجيل الأول .

ARCHIVE

http://Archivebeta.3akana.com

يكتب المازني سنة ١٩٢٩

« قال لي صديق مرة وقد علم أني أهم لوضع رواية ( . . . ) إن الرواية  
فن لا يليق بك ولا يناسب مركز الأدبي ، وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك  
وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية : ألا أزال مصراً على وضعها ماضياً في  
تأليفها ؟ فأقول ( نعم ) ولا أزيد فيهز رأسه أسفاً مُشْفِفاً « (٣١) »

## خلاصة :

يبدو أن الترجمة هزت المعادلة الأدبية هزة عنيفة داخلياً وخارجياً ، لقد استطاعت أن تخلخل بنية الإنشاء الأدبي العربي ، بالجرأة والابتكار والمغامرة باستخدام اللغة لا باعتبارها وجوداً نهائياً مقدساً لا يمس بل بوصفها عملية مستمرة من التوالد الاصطلاحي<sup>(٣)</sup> ، ومن خلالها اتخذت الأشكال الغربية نمطيتها في الممارسات الكتابية العربية لمجابهة حاجيات النهضة الملحة حيث انفتح الأدب العربي الحديث على تيارات فكرية أصبحت قدراً مشتركاً بين أدباء العصر ومصلحيه من ليبراليين وسلفيين على السواء<sup>(٤)</sup> . أما على المستوى الخارجي فقد أوصلت الترجمة أجناساً أدبية لم يعرفها أدبنا سابقاً ، ولولم يكن المجتمع في ظروف اجتماعية وثقافية تسمح بنمو هذا الجنس لما كانت قد كتبت له الحياة والتعمير وإلا لماذا لم يعمر الشعر الملحمي رغم ترجمة كتاب الشعر لأرسطو إذ أن الترجمة كانت رافداً لحاجة كان المجتمع يبحث عنها مستعداً لاحتضانها وتحويلها إلى مقروء ثم منتوج محليين بقي في الأخير أن نقول :

إن الترجمة ، والمثاقفة التي كان الأدب العربي مُستجِماً فيها ، لم تنل حقها من الدرس ولن يتشكل عندنا مشروع ثقافي علمي ولن يزدهر الأدب المقارن ولا نظرية الترجمة في غياب مخابر بحث تهتم بهذا المجال المعرفي الحساس .

## الإحالات والهوامش

Dictionnaire de l'ethnologue : M. Panoff et M. Perrin petite bibliotheque- (١)

payot 1973.

(٢) نحيل القارىء إلى مرجعين رأينا أنهما يضيئان هذه القضية بشكل يدعو إلى

الاطمئنان المرحلي :

أ - الاستشراق : المعرفة - السلطة - الإنشاء .

لإدوارد سعيد - نقله إلى العربية : كمال أبوديب - مؤسسة الأبحاث العربية ط ١

سنة ١٩٨١ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ب - Du dos a l'ouvert

vingt propos sur les cultures nationales et la civilisation.

Humaine : Mohamed - Aziz - Lahbabi

Dar el Kitab.- casaablanca

Maroc - 1961

du page 45 a 184

Chestia - Achaus (٣)

(٤) الاستشراق : إدوارد سعيد - ص ٣٢٢ - سبق ذكر المرجع كاملاً .

(٥) أ - الحيوان : الجاحظ - تحقيق : نوار محمد - القاهرة ١٩٥٠ - ص ٥٦

من المترجمين الذين يذكرهم الجاحظ : ابن البطريق ، ابن ناعمة وأبو قرة ، وابن

فهر ، وابن وهبيل ، وابن المقفع .

ب - في الفهرست يقوم ابن النديم بجدول لحركة الترجمة تحت عنوان ( أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي ) .

(٦) الحيوان : الجاحظ - مرجع سابق - ص ٥٦

(٧) الثقافة الأجنبية : مجلة عراقية - العدد ٦ و ٥ السنة الرابعة : ١٩٨٤ - ص ١٥ .

(٨) المرجع السابق : ص ٥

(٩) الجاحظ : الحيوان : ص ٥٦

(١٠) الجاحظ : الحيوان : ص ٥٦

(١١) مقدمة ابن خلدون : نقلاً عن : الثقافة الأجنبية . العدد السابق : ص ٣٩ +

٤٠

(١٢) الثقافة الأجنبية : ص ٩

Cours de linguistique generale : Ferdinand de Saussure Payot - Paris - (١٣)

ARCHIVE

1071

A. Martinet elements de P. A. Colin : Paris - 1960 P 14. (١٤)

(١٥) الاستشراق : ادوارد سعيد ( بتصرف ) ص ١٤

(١٦) المرجع السابق ص ١٠

(١٧) مقدمة الاستشراق : كمال أبو ديب : ص ١٣

إن في هذه المقدمة : وعياً بالترجمة ووعياً بمعضلة النص الجديد المورد داخل لغة مستقبلية ، وبأفكار قادمة من منطقة حضارية ولغوية أخرى . والمقدمة إلى ذلك تحمل مؤشرات بداية البحث عن نظرية الترجمة العربية ، وهو الدرس الذي نفتقده مطلقاً وما أخرجنا إليه ...

Lucien Galdmann : La creation culturelle dans la societe moderne - Pour (١٨)

une sociologie se totalite edition : Mediations ? 1971. P. 162

- (١٩) من بين الكتب ، التي أثارني في هذا المجال والتي تستحق التنويه ، بل وتعد خطوة معرفية تعكس جانباً من هذا الذي طرحناه :
- كتابان لحمداني حميد :
- أ - الرواية المغيبة ورواية الواقع : دراسة بنيوية تكوينية - فاس المغرب - ١٩٨٢ .
- ب - من أجل تحليل ( سوسيونيائي ) .
- لـلـرواية - رواية المعلم علي ( نموذجاً - منشورات الجامعة - المغرب ١٩٨٤ ) .
- كتاب : معنى العيد : في معرفة النص - بيروت .
- كتاب : توفيق الزبيدي : أنس اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذج - دار الكتاب العربي - ١٩٨٤ .
- إننا أعطينا هذه النماذج تمثيلاً لا حصراً ، والتي تؤكد نهضة البحث النقدي عندنا .
- (٢٠) ينظر الثقافة الأجنبية : ٦ - عدد سبق ذكره .
- (٢١) مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر .
- دكتور أحمد إبراهيم الهواري -
- دار المعارف ط الأولى : ١٩٧٩ ص ٥٤ .
- (٢٢) الثقافة الأجنبية : عدد سابق ص : ٢٨ .
- (٢٣) مصادر نقد الرواية في الأدب . . . د . أحمد أ . الهواري ص ١٤٩ .
- (٢٤) المرجع السابق : ص ٦٣ .
- (٢٥) إن قراءة ( تجليات ) الغيطاني تبين هذه المحاولة وتكشف النزعة المتقفائية المهشمة للواقع والفاخرة الحوار مع ذاتها .
- إن الحديث الذي رسمناه لا يسمح لنا بالتفصيل أكثر عن هذه المسألة ، ونتمنى أن نعود إليها في موقع آخر .
- (٢٦) من مقدمة رواية زينب .

(٢٧) ينظر الدراسة التي كتبها عن هذه الرواية الأستاذ : محمود أحمد في ( الحديث )

مارس ١٩٣٦ .

أونص المقال في كتاب : مصادر نقد الرواية . . . ص ١٩٥ .

(٢٨) القصة التونسية : نشأتها وروادها : محمد صالح الجابري - مؤسسات عبد

الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الثانية - ١٩٨٢ - الصفحة ٢٢

(٢٩) مصادر - نقد الرواية ص ٨٣

(٣٠) المرجع السابق : ص ٩٣

(٣١) الاستشراق : ص ١٢ + ١٣

(٣٢) الثقافة الأجنبية : العدد السابق ذكره - ص ١٩



## مفهوم الأدب المقارن في بعض المؤلفات العربية

• د. محمد الخزعلي

جامعة اليرموك - الأردن

ما يزال الأدب المقارن موضوعاً يعاني ، في كثير من الجامعات العربية ، من عدم الاعتراف بمشروعية تدريسه كموضوع قائم برأسه . ولعل هذا راجع - جزئياً على الأقل - إلى أنه ما يزال موضوعاً يكافح من أجل تحديد إطار وملامح خاصة تعطيه هويته الخاصة بين العلوم الإنسانية . هذه المسألة تظهر واضحة في الكتب العربية المؤلفة في هذا الحقل . في الصفحات التالية سأحاول أن أبين المفاهيم الأساسية للأدب المقارن كما تظهر في هذه المؤلفات .

الأدب المقارن ، كما يظهر في هذه المؤلفات يقتصر على دراسة الظواهر الأدبية المتشابهة في ثقافتين بينهما علاقات فعلية . لقد كان المرحوم ( محمد غنيمي هلال )<sup>(١)</sup> من أوائل من أشاعوا هذا الفهم ، ونلاحظ أن كثيراً من المؤلفين العرب ، في هذا الحقل ، قد اتبعوه في هذا الفهم سواء في النظرية أو في التطبيق . لقد اتبع هلال أساتذته الفرنسيين في هذا الفهم اتباعاً كلياً ،

(١) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار النهضة ، القاهرة ط ٣ ، ص ١٧

فجاءت كتابته في الموضوع تحمل أيضاً كل المآخذ التي تؤخذ على هذه المدرسة . لقد اصطبغت نظرة المدرسة الفرنسية للأدب المقارن بالتاريخانية والوضعية التي كانت تسود الثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر ، ومن هنا جاءت المحاولات لتطبيق مناهج العلوم البحتة أو الدقيقة في الدراسات الإنسانية والأدبية خاصة . وكذلك اصطبغت هذه الثقافة بالنزعة القومية والتي كانت تسود القرن التاسع عشر أيضاً ، وهي نزعة رافقت الظاهرة الاستعمارية ، مما أدى إلى الموقف الاستعلائي من الآداب الأخرى وخاصة آداب ما يعرف الآن بالعالم الثالث . وقد أشار إلى هذه النقطة الفرنسي المتميز البرفسور اتيامبل<sup>(٢)</sup> ، وخاصة عندما أشار إلى كتاب غويار :

الأدب المقارن ، حيث بين اتيامبل أن المركزية الفرنسية تتجلى في كل موضوعات ذلك الكتاب . لهذه الأسباب ، نعتقد أن قضية التأثر والتأثير احتلت المركز من الدراسات المقارنة ، بل ويدون الجوانب الأخرى في الدراسات المقارنة ما هي إلا هوامش على هذه القضية المركزية ، ونود أن نشير هنا إلى أن هذه قضية خطيرة حيث تتضمن نظرة تعلي طرفاً على طرف في قضية التأثر والتأثير . فالمؤثر هو في موضع متميز على حساب المتأثر . الأول هو مركز الإبداع والإشعاع والثاني متلق يقتبس من نور ما أبدعه الأول . ولعل هذه قضية جوهرية في إشكالية الهيمنة الثقافية ، والتي ما تزال تعاني منها الثقافة العربية إلى يومنا هذا .

---

Ren Etiemble. The crisis in comparative Literature East Lansing 1966, P. 3. (٢)



لقد انعكست هذه الهيمنة الثقافية في هذه المؤلفات في أكثر من ناحية ، فهي تظهر في الجانبين ، النظري والتطبيقي في هذه المؤلفات .

أما بالنسبة إلى الناحية الأولى فقد ركزت هذه المؤلفات على قضية التأثير والتأثير كقضية مركزية في الدراسات المقارنة ، وكانت نقطة الانطلاق في هذا الأمر التأثير اليوناني في الثقافة الرومانية ، واعتبار هذا البداية الحقيقية للتأثير والتأثير الأدبي . « أقدم ظاهرة في تأثير أدب في أدب آخر ، وأعظمها نتائج في القديم ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني »<sup>٣٧</sup> . إن هذا القول ينطوي على أمرين هاميين : الأول ، نفي أو تجاهل وجود علاقات أو تأثيرات ثقافية بين الحضارات التي سبقت الحضارة اليونانية ، مثل الحضارات المصرية ، السامية ، حضارة ما بين النهرين ، الصينية . . إلخ ولعل الأساطير اليونانية أنفسها ترشح وجود مثل هذه العلاقات أو التأثيرات الثقافية . الثاني ، أن هذا القول يمثل أيضاً مظهراً من مظاهر المركزية الأوروبية ، حيث تسود الكثير من الكتابات الغربية فكرة أن الحضارة اليونانية تمثل البداية في الحضارة العالمية من جميع النواحي . والسبب في هذا يعود طبعاً ، لكون الثقافة الغربية الحديثة تركز على الخلفية الحضارية اليونانية - الرومانية . ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الدراسات المقارنة الأوروبية - وإلى الآن - تتخذ من الآداب والأفكار الأوروبية مادة لدراساتها ، كما لو أن آداب الأجزاء الأخرى من هذا العالم لا تستحق أن تكون موضوعاً للدراسات الأدبية المقارنة الجادة . وفي كثير من الحالات يكون الاهتمام بآداب العالم الثالث - وبهنا هنا الأدب العربي -

بدوافع اثنية انثروبولوجية لا دوافع أدبية فنية . ولكن ، للأسف ، إن هذه القضية - أي المركزية الأوروبية - ينظر إليها على أنها ظاهرة طبيعية وتفسر تفسيراً ساذجاً في بعض هذه الكتب كما في المثال التالي :

« والأدب المقارن باعتباره دراسة أوروبية النشأة والاتجاه ، يتخذ مادة دراسته من الآداب الأوروبية والتيارات الفكرية عند الأوروبيين ، ويهتم بالأحداث التاريخية والعلاقات الاجتماعية وأصدائها في آدابهم . وهذا كله أمر طبيعي لأن أي دراسة أدبية تنشأ في بيئة معينة تحمل في مظهرها وطياتها سمات تلك البيئة »<sup>(٤)</sup> . قد تكون هذه النظرة مقبولة فيما يتعلق بالمؤلفات الأوروبية المبكرة في هذا الموضوع ولكن الواقع الثقافي في عالمنا المعاصر لا يشرح قبول مثل هذا الرأي في فهم وتحليل تلك الظاهرة كظاهرة ثقافية .

وأكثر من هذا حيث نرى مؤلفاً آخر يرى أن حاجتنا إلى الأدب المقارن تنبع من تأثير الغرب في النهضة ومن ثم في الحركة الأدبية المعاصرة<sup>(٥)</sup> . هذه المقولة توحى بأشياء جد خطيرة ، أولاً أن حاجتنا إلى الأدب المقارن تعود - كما ترى - إلى أسباب خارجة عن الأدب أي ليست أدبية فنية ، وإنما بسبب ظرف تاريخي طارئ . ثانياً إن دراستنا المقارنة يجب أن تقتصر على الآداب التي لها تأثير مباشر في ثقافتنا - أي الآداب الغربية في هذه الحالة - مع أنه أكد في بداية الكتاب على أن تشمل المقارنات الثقافات الإنسانية عامة قديمها وحديثها . ولعل هذا يعود في رأينا ، إلى اتباعه منهج المدرسة الفرنسية التي تركز

(٤) طه ندا . الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٥ ص ٥ .

(٥) مناف منصور . مدخل إلى الأدب المقارن . بيروت ١٩٨٠ ص ٥٦ .

على العلاقات الفعلية بين الآداب ، في الدراسات المقارنة ، كما ذكرنا سابقاً . ومع أن هذا الكتاب قد وعد بالخروج عن مفهوم المدرسة الفرنسية الضيق ، من حيث دعوته لأن يركز الأدب المقارن على الأدب دون أي شيء آخر بحيث لا يعود الأدب المقارن مجرد فرع من فروع تاريخ الأدب ، إلا أنه ينكص إلى منهج المدرسة الفرنسية حيث يتضح ذلك من المفاهيم التي يستعملها ، فالدراسات المقارنة عنده ، تشترط وجود علاقات فعلية بين موضوعي المقارنة ، ونراه يركز على نفس القضايا التي ركز عليها غويار . أما حيث لا توجد علاقات فعلية ثابتة ، كما في التيارات الأدبية الكبرى ، وفي الأنواع الأدبية ، والأساطير مثلاً ، فهذا موضوع دراسات المقابلة . أي أن مفهوم المقارنة لا يشمل مثل هذه الموضوعات ، وهذا ، طبعاً ، ما سمته المدرسة الفرنسية بالآداب العام . وحتى المشروع الكبير الذي يقترحه الكتاب للنهوض بالآداب المقارن في لبنان ما هو إلا صدى لمشروع إتيامبل<sup>(٦)</sup> الذي اقترحه من أجل تطوير الدراسات المقارنة في فرنسا .

ويلتقي مؤلف آخر في فهمه لعالمية الأدب مع المفهوم الغربي الذي ينطلق من المركزية الأوروبية . فعالمية الأدب حسب هذا الفهم مرادف للآداب اليونانية - اللاتينية والغربية بعد ذلك - وينطلق هذا الرأي من أن « اللاتينية كانت لغة أوروبا وسيطرت كذلك على العقيدة النصرانية ، ووحدت روح الفروسية معظم الآداب الأوروبية وطبعتها بميزتها الخاصة فتجلى أول مظهر من مظاهر عالمية الأدب »<sup>(٧)</sup> ، ومع كل هذا يصرّ هذا الكتاب على إعطاء

(٦) Etiemble P 57 - 58

(٧) ريمون طحان : الأدب المقارن والآداب العام ، بيروت ١٩٧٢ ص ١٨

الأدب المقارن بعداً إنسانياً بعيداً عن النزعات القومية والإقليمية أو أي تعصب من أي نوع . وهو في هذا يتبنى موقف اتيامبل بحرفيته في هذا الصدد حيث يقول : « لذا لا ننكر حق هذا الشعب وتلك الأمة في ضرورة الاهتمام بقضايا ومشكلات تمههما أكثر من غيرهما ولكننا نأبى تسخير هذا العلم لخدمة العنف والتعصب واستعماله كتوريق أو سلاح لنزعات سياسية »<sup>(٨)</sup> . ولنقارن هذا مع قول اتيامبل : « هذا لا يعني منع هذا البلد أو ذاك ، هذه المجموعة من الناس أو تلك ، أن يعنوا أنفسهم بمسائل ذات أهمية خاصة عندهم . ولكن في الوقت نفسه يجب أن لا يسمح للسياسة أن تدخل وتغرب مسيرة هذه الدراسات »<sup>(٩)</sup> .

وفي معرض حديثنا عن سيطرة المفهوم الفرنسي للأدب المقارن على المؤلفات العربية في هذا الحقل ، يستوقفنا ، أيضاً ، رأي المؤلف آخر ، يستوقفنا لا لأهميته بل لغرابته . فهذا المؤلف ، كما يبدو ، لا يختار منهج الدراسة اعتماداً على أهداف وطبيعة الدراسة المعنية بحيث يكون نصب عينه اتباع المنهج الأفضل الذي يوصله إلى أفضل النتائج المرجوة من ذلك البحث . إنه - وللأسف - يختار المنهج الذي يكلفه - حسب رأيه - الجهد الأقل في الدراسة . فهو مثلاً يفضل المفهوم الفرنسي على المفهوم الأمريكي لصعوبة الأخير نتيجة اتساع أفقه حيث - يرى - بأن ذلك لا يتأتى لأي إنسان « مهما أوتي من العلم أن يحيط بكل الفنون والعلوم حتى يعقد مقارنات جادة بين الإنتاج الأدبي في لغات مختلفة وبين سائر العلوم والفنون . . . وأمام مثل هذه الصعوبات ، فإننا نفضل الأخذ بمنطق المدرسة الفرنسية في تحديد مفهوم

(٨) نفسه ص ١٠ - ١١

(٩) Etienne. P. 6

الأدب المقارن ، وقصره على المجال الضيق وهو مجال الآداب المختلفة ، دون الربط بين هذه الآداب وبين الفنون المختلفة وسائر العلوم»<sup>(١٠)</sup> .

وعندما يحاول مؤلف آخر أن يخرج بفهمه للأدب المقارن عن كونه مجرد فرع من تاريخ الأدب وهو المفهوم السائد عند الكثيرين ، بحيث يفهمه على أنه معالجة نقدية للنصوص الأدبية لإبراز قيمتها الجمالية ، حيث يقول في المقدمة « الأدب المقارن صورة للنقد في شكله الحديث »<sup>(١١)</sup> . إلا أنه بعد المقدمة يعود بنا إلى مفهوم المدرسة الفرنسية وكأنه يرى أن قيمة الدراسات الأدبية المقارنة تاريخية - بمعنى أنها منهج نقدي لبناء تاريخ أدبي متكامل تعلل فيه الظواهر الأدبية تعليلاً دقيقاً ، وترد إلى أصولها التي انتقلت منها - فهو كما يقول فإن تبيجهم ، يحاول ، ككل علم تاريخي أن يشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل ، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة »<sup>(١٢)</sup> .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن إصراره على هذه القيمة التاريخية ، وعلى كونه علماً تاريخياً ، يلغي إمكانية أن تكون الدراسات التحليلية للنصوص من أجل إبراز أبعادها الجمالية والفكرية هي الموضوع الأساسي في هذا الحقل ، وهذا فيما أرى ما يبعده عن أن يكون « صورة للنقد في شكله الحديث » .

---

(١٠) بديع محمد جمعة : دراسات في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٨ ص ١٥

(١١) إبراهيم عبد الرحمن محمد : النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ، بيروت

١٩٨٢ ص ٥ .

(١٢) نفسه ص ١٥

وعندما نأتي إلى الجانب التطبيقي في هذه الدراسات ، نجد أن الأمر لا يختلف من حيث سيادة المفهوم الفرنسي الضيق والهيمنة الثقافية الغربية . فالمقارنات ، وخاصة التي تعالج نماذج من الأدب العربي الحديث ، أي ما بعد النهضة ، تكون في الغالب - إن لم يكن دائماً - ما بين طرفين غربي وعربي . يكون الأول الطرف المؤثر بينما يبقى الثاني متأثراً . الأول رمز للعظمة التي على الثاني الحصول عليها عن طريق التشبه بالأول أو ببعض جوانبه على الأقل . إن شعور النقص هذا ، في هذا السياق ، يظهر كشعور استعلاء في سياق آخر . أي عندما تعقد المقارنة بين طرف عربي وآخر ليس من العالم الغربي . إن المقارنات تقتصر ، في أغلب الأحيان ، على الآداب العربية القديمة ، ويكون الطرف الآخر إما فارسياً أو تركياً . فالمقارنة يكون هدفها إما إبراز عظمة الثقافة العربية وقدرتها على استيعاب وهضم نتائج الثقافات الأخرى ، أو إبراز مدى تأثير الثقافة العربية - عن طريق الإسلام طبعاً - في تلك الثقافات الأخرى إلى درجة إعطائها هوية جديدة غير هويتها الأولى الأصلية ، وغالباً ما يسود هذه الدراسات الحماس والشعور بعظمة الذات . إن هذه الممارسة ما هي إلا الوجه الآخر لشعور النقص نتيجة الوقوع في دائرة الهيمنة الثقافية الغربية . أي كأن المرء مازوشياً وسادياً في نفس الوقت .

الملاحظة الأخيرة على هذه المؤلفات - ولعلها ملاحظة تنسحب على الثقافة العربية بشكل عام - هي الافتقار لدراسات مقارنة عن ثقافات المعسكر الاشتراكي وثقافات العالم الثالث المعاصر ، ولعل مثل هذه الدراسات هي الأكثر إلحاحاً في الثقافة العربية الآن .

## المراجع :

- ١ - التونجي ، محمد : دراسات في الأدب المقارن ، دمشق ١٩٨٢ .
- ٢ - جمعة ، بديع محمد جمعة : دراسات في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٨ .
- ٣ - الشوا ، عبد الدايم : في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٨٢ .
- ٤ - طحان ، ريمون : الأدب المقارن والأدب العام ، بيروت ١٩٧٢ .
- ٥ - غويار ، ماريوس فرنسوا : الأدب المقارن ، ترجمة هنري زغيب ، بيروت ١٩٧٨ .
- ٦ - فان تيجم : الأدب المقارن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ١٩٤٦ .  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- ٧ - محمد إبراهيم عبد الرحمن : النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٨٢ .
- ٨ - المصري ، حسين مجيب : في الأدب العربي والتركي ، القاهرة ١٩٦٢ .
- ٩ - منصور ، مناف : مدخل إلى الأدب المقارن ، بيروت ١٩٨٠ .
- ١٠ - ندا ، طه : الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٥ .
- ١١ - هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن ، مطبعة الفجالة ، القاهرة ، ط ٣ د . ت . .

Ren Etiemble : The crisis in comparative Literature, - ١٢

East Lansing : Mich. State University Press 1966.

دراسات مقارنة  
**ما وراء التأويل، أو عمليّة إعادة الكتابة**  
 • أندريه ليفيفر • ترجمة: د. عادل عبدالله

( عن الإنكليزية )

العنوان طبعاً ليس من وضعي . إنه العنوان الذي استعمله جوناثان كلر Jonathan Culler لإحدى مقالاته التي جمعها في كتابه ( متابعة الإشارات ) ( The pursuit of signs ) . لقد سرقت العنوان ويعود ذلك جزئياً إلى أن هذا المقال يتعلق بإعادة الكتابة وهذا ما أفعله الآن بتكييفي عمل أناس من آخرين ، كما يعود إلى حقيقة أنني قلق بعض الشيء من الهامشية المتزايدة للنقد الأدبي و ( أو ) نظريته . لقد ساءلت نفسي كم هو عدد من سيلاحظ ( السرقة ) التي قمت بها بل ما عدد من يهمهم مثل هذا الأمر في وقت ( يتشج أساتذة الأدب معظم النقد الأدبي كمياً موجّهين ذلك إلى أساتذة الأدب . ثم أن إنتاج النقد ضمن هذه الدائرة المغلقة - كما يبين نقاد المهنة بلا رحمة - قد زاد عن طاقة استيعاب ما ينشر . وهكذا نرى أنه إذا شكل أساتذة الأدب نسبة ممكنة صغيرة كجمهور للمادة النقدية فمن المحتمل أن الجمهور الفعلي لأي قطعة نقدية سيكون ضئيلاً جداً »<sup>(١)</sup> .



لن يتوقف الأمر عند حد أن الجمهور سيكون ضئيلاً جداً ولكن من المحتمل أن هذا الجمهور لن يهجمه أن يقال له إن عليه أن يحول اهتمامه إلى أشياء أخرى مختلفة . وبالرغم من التكاثر الهائل للكتابات النظرية التي صُمِّمت لتضع النقد الأدبي في مسار جديد فإن ( التأويل ) في هذه اللحظة سيسيطر في التعليم وفي النشر كما سيطر عندما كان ( النقد الجديد ) في أوجه في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين . وعلى المدى الطويل لتاريخ النقد الأدبي لم يتغير فعلياً أي شيء نتيجة لما يبدو عن قرب بُعد التفحص على أنه تغيير مزلل ومفاجئ في موضع المعنى بنقله من النص إلى القارئ (٣) .

هناك بلا شك أسباب عديدة تعلق أسباب سيطرة التفسير والتأويل العليا بالرغم من تأكيد المنظر بعد الآخر على أنه لم يعد هدفاً للودعية الأدبية . وأحد هذه الأسباب على ما اعتقد يعود إلى ( أكذمة النقد ) كما يسميه تري ايغلستون Terry Eagleton مما أعطاه قاعدة مؤسسية وتركيباً مهنيًا ، ولكنه في نفس الوقت أعلن عزله النهائي عن عالم التعب (٤) . وإذا خطونا بهذه الفكرة خطوة أخرى إلى الأمام واعترفنا « أن معادلة النشر بالشهرة والصيت تؤسس حاجة لتكاثر النقد وتعطي كل ناقد حصته في فكرة عدم نضوب النقد الأدبي وفي لا محدودية إمكانات التأويل وفي الحاجة إلى أكبر قدر ممكن من التعددية ( في التأويل ) ، ( النص والناقد ، كمبرج ، ماساشوستس ، ١٩٨٣ ، ص ٣٩ ) فإننا بذلك نصل إلى صلب المسألة .

إن الإكثار من إنتاج تفسيرات لنصوص سبق وأن فُسِّرَتْ لقرون قد يبدو فائضاً بعض الشيء باستثناء أن المسألة مسألة لقمة عيش لمعظم المفسرين .

ومن ناحية أخرى فإن جمهور القراء الذين تمت عملية إنتاج هذه التفسيرات من أجلهم قلما يلاحظونها بمجرد خروجهم عن نطاق الأكاديمية . ويجد الباحث الأدبي نفسه في وضع لا يحسد عليه وهو وضع وصفه السير ولتر رالي Sir Walter Raleigh بشكل لاذع قبل أكثر من خمسين عاماً بقوله : « لم يمكسك حب الفن بذراع الدقة أبداً . فهو مشغول بالحب . إنني أشعر كأننا جميعاً حمقى ومخدوعون ، يُسمح لنا بتسليية أنفسنا بتقرير الفن والذوق بينما يُعدّ أسيادنا أنفسهم لوضعنا على الفودوشينا . إنهم يساهمون بالجنيهاات ويسرهم أن يفعلوا ذلك ما دام ذلك يسكتنا . نحن نتمتع بالتفوق والتأثير وهم لا يبالون ما دمنا خارج غرفة المحرك وما دمنا نلهو في الصالون بلعب جميلة كمحركات » .  
( رسائل السير ولتر رالي ١٨٧٠ - ١٩٢٢ ، تحقيق الليدي رالي ، لندن ، ١٩٢٧ ، ص ٢٧٧ )

ويمكن لأحدهم أو إحداهن أن يجعل من الهامشية فضيلة ويصرّح :  
« إن النقد يُصرّ على إنجاز ما لا يمكن إنجازه كقراءة النصوص مثلاً ؛ إذ ليس هناك قراءات صحيحة ، أو موضوعية ، بل هناك قراءات متفاوتة في السوء لا تخلو من الحيوية والإمتاع والعناية »<sup>(١)</sup> . وغالباً ما يذهب نفس الشخص الذي يكتب مثل هذا الشيء إلى منزله ويقيم سوء قراءات ، الآخرين كي يحصلوا هم أيضاً على مكان لهم ضمن الأكاديمية أو يحرمون منه وذلك حسب الحالة .

ويستطيع أحدهم أو إحداهن أن يحاول الذهاب إلى أبعد من التفسير . وفي المقال الذي « أعدت كتابة » عنوانه بيدي جوناثان كلر ملاحظة مفادها أن

( القراء سيستمرون في قراءتهم للأعمال الأدبية وتفسيرهم لها وسيستمر التفسير في قاعات التدريس لأن الأساتذة يحاولون من خلال التفسير نقل القيم الثقافية . إلا أن على النقاد أن يتحروا وسائل للأداء أبعد من التفسير )<sup>(١)</sup> .

ومن المفترض أن على هذه الوسائل أن تعيد للنقد بعض وثوق الصلة الاجتماعية بالموضوع وهو أمر كان النقد يقوم به في الماضي . ويتطرق و. ت. ج. Mitchell إلى هذه الناحية بقوله : « إذا كان هناك أي أمل لجعل هامشية النقد معتدلة وجعلها أقرب إلى هدف المركزية الثقافية لا إلى الاستقلال الذاتي فإنني أقترح أن تبدأ هذه الهامشية بفحص ذاتي للمؤسسات وبخية أمل من الأنظمة . وهذا يعني تحويل العناية التحليلية والتفسيرية للنقد إلى أسسه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية »<sup>(٢)</sup> .

ويعتبر آخر لم يعد يتوقع للنقد أن يشجع تفسيرات سواء أكانت هذه التفسيرات موضوعية أو تعريفية محددة ، بل يمكن الاستفادة من هذه التفسيرات المنتجة لكشف شبكة العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعدل إنتاج واستقبال الأدب . يقول فريدريك جيمسن Frederic Jameson : « إن النقد الأدبي الذي يشير سؤال ( ما المعنى المقصود ) يؤلف ما يشبه العملية المجازية تُعاد فيها كتابة النص بشكل منظم حسب قواعد رئيسية وأساسية موضوعية »<sup>(٣)</sup> . وهكذا يصبح النقد الأدبي إحدى الطرق التي تعاد بموجبها كتابة الأدب لخدمة شيء آخر . وتبعاً لذلك « إذا فهمنا التفسير على هذا النحو فإن ذلك يؤدي إلى حصولنا على الأدوات التي تمكننا من إجبار أية عملية تفسيرية أن تقف وتسمي نفسها وأن تفصح عن دستورها وبذا تكشف عن أسسها الأيديولوجية والميتافيزيقية »<sup>(٤)</sup> .

ولكن الأسس الميتافيزيقية والأيدولوجية لا تكفي إذا كنا نتعامل مع الأدب . فكيف ، على سبيل المثال ، يستطيع المرء أن يوفق بين الإصرار الجازم على أن للنقد والتفسير ، أي فن التفسير والفهم ، علاقة عميقة ومركبة بالسياسة وبُنَى القوة والقيمة الاجتماعية التي تنظم الحياة الإنسانية «<sup>(١١)</sup>» ، وبين التصريح الجازم أيضاً بأن هناك إمكانية أقل لتفسير مضاهاة فيرجل لكليماخوس بشكل تام عن طريق التحليل الاجتماعي «<sup>(١٢)</sup>» . وإذا كنا نرغب في التعامل مع النقد الأدبي على أنه إعادة كتابة أو على أنه أحد أنواع إعادة الكتابة مما يؤكد استمرارية الأدب ويجعل تطوره ممكناً فعلينا أن نتفق والحقيقة القائلة بأن مثل هذه الإعادة للكتابة لا تتم بالضرورة لخدمة ميتافيزيات أو أيديولوجيات معينة فحسب ، بل غالباً ما تتم خدمة للشعريات . وإذا أردنا أن ننصف أثر الشعريات والأيدولوجية على إعادة كتابة الأدب ، وإذا كنا على استعداد للاعتراف بأن إعادة كتابة الأدب لا تقل أهمية عن الكتابة الأصلية العقلية من ناحية استقباله أو بالأحرى من ناحية أثر الأدب على المجتمع فعلينا أن نحاول شفاء التركيز على النصوص الأدبية بالتحري عن النظام الاجتماعي المركب بأكمله الذي تنتج فيه المواد الأدبية وينودها حسب أوسع ما للتعبير من معنى ، ثم تُنقل بالواسطة ثم تُستقبل ثم تُعالج بعد ذلك «<sup>(١٣)</sup>» .

إنني أعتقد أن خير طريق لمثل هذا التحقيق هو تبني نماذج تحتذى في البحث العلمي المتعلق بالأنظمة طبقها على الأدب في سنوات سابقة الشكليون الروس ودعاة جماليات الاستقبال ( reception aesthetics ) وبعض المنظرين الماركسيين للأدب وكلوديو غيلان ( Claudio guillan ) ورونالد تناكا ( Ronald tanaka ) وإيثمار إيفن زوهار ( Itmar Even Zohar ) والمجموعة المستقطبة

حول مجلة فن كتابة الشعریات هذه الأيام ( Poetics Today ) ، وأخيراً وليس  
آخرأ شمیدت ( Schmidt ) نفسه . إنني آمل فیما یلی أن أستطیع إعطاء صورة  
مختصرة عن الخطوط التي یستطیع مثل هذا التحقیق السیر علیها .

النسق إذن هو مقطع العالم یرى كوحدة ویستطیع أن یحافظ علی  
هویته ، بالرغم من التغیرات التي تجری فیة ،<sup>(٣)</sup> الأدب ، أي أدب هو  
نسق . إنه نسق مُستنبط لأنه يتألف من الأشياء ( الكتب مثلاً ) والبشر الذين  
یقرؤن الكتب ویكتبونها ویعیدون كتابتها . والأدب لیس نسقاً حتمیاً بل  
یعمل كسلسلة من الضوابط - بكل ما فی الكلمة من معنی - تؤثر علی القاریء  
والكاتب ومن یعید الكتابة ، ولذلك قد یفضل أحدهم أو إحداهن أن یسیر مع  
النسق أو ، بدلاً عن ذلك ، أن یسیر ضده محاولاً بذلك أن یعمل خارج  
ضوابط عصره .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن الأدب هو أحد الأنساق أنساق الخطاب ( التي تشمل أيضاً علم  
الطبیعیات والقانون إلخ ) والتي یشار إليها عادة علی أنها الحضارة أو المجتمع .  
ومن ناحية أخرى فإن الثقافة أو المجتمع هی بيئة النسق الأدبی . وكل من  
النسقين مفتوح علی الآخر ویؤثر أحدهما فی الآخر . وفي الحقیقة هناك عامل  
تحكم فی النسق الأدبی عمله أن یتأكد من أن هذا النسق المعین لا ینخرج عن  
دائرة الانسجام مع الأنساق الأخرى التي تكون المجتمع . أو بالأحرى إنه لأكثر  
دقة أن نقول إن وظيفة التحكم هذه یتقاسمها عنصران أحدهما یعود إلى النسق  
الأدبی ویكون جزءاً منه بینما یوجد العنصر الآخر خارج ذلك النسق . وبمحاول  
العنصر الأول أن یتحكم بالنسق الأدبی من الداخل ضمن المقاییس التي

يضعها العنصر الثاني . ويمثل العنصر الأول النقد والمراجعون الأدبيون وأساتذة الأدب والمترجمون وغيرهم ممن يعيد الكتابة والذين يحورون الأعمال الأدبية حتى تتوافق مع شعريات وأيديولوجية عصرهم . أما عنصر التحكم الثاني فهو الرعاية الأدبية ، التي يقصد بها القوى ( الأشخاص والمؤسسات ) التي تساعد أو تعيق كتابة وقراءة وإعادة كتابة الأدب . ويهتم الرعاة الأدبيون بأيديولوجية الأدب أكثر من اهتمامهم بشعرياته .

ربما كان حقل التربية هو أحد الحقول التي تتواجد فيها الرعاية الأدبية وتبرز . ويكون ذلك بشكل خاص في مجال تنظيم دراسة الأدب كمقرر في المدارس والجامعات ، إذ تميل التربية إلى نشر الشعريات السائدة وعلى الشعريات المنافسة أن تحصل على موقع مُسيطر أو شبه مسيطر إذا رغبت في أن يكون لها أثر على التربية .

وتؤسس الشعريات المسيطرة التي تقدمها المؤسسة التربوية القالب الفعلي الذي يبدأ الطلاب باستعماله عند معالجتهم للأدب ؛ وهذا يعني بلغة غرامشوية Gramscian ، أن التربية تقوم قبل كل شيء بالتأكد من أن قالباً عقلياً معيناً يحتل موقع السيطرة في عقل الطالب . أي أن الطالب أو الطالبة سيعتقد بأن ما يفكر به أمر عادي وبديهي ولا يخطر بباله في أغلب الأحيان إمكانية أن الأمور ليست بالضرورة كذلك .

الأدب إذن نسق تعدّد له معايير وأعراف ليست ثابتة لجميع العصور ولم يقم أفراد بتأسيسها مع أنها يمكن أن تكون قابلة للتعديل على أيديهم .

وتكوّن المعايير والأعراف دستوراً يستطيع بموجبه القارئ والكاتب أن يتواصلا . وبمجرد أن يتأسس النظام الأدبي يميل لأن يحاول الوصول إلى حالة ثابتة ، حالة تتوازن فيها جميع العناصر بعضها مع بعض ، ومع البيئة . وتعمل الأنظمة المتحكم بها تحكماً دقيقاً على تعيين أفراد لإدارة مؤسسات أقيمت خصيصاً لضمان حماية تلك الحالة الثابتة . مثال ذلك الأكاديمية الفرنسية وغيرها من الأكاديميات . إلا أن هناك عاملين في النسق الأدبي ، كما هو الحال في الأنساق الأخرى ، يميلان إلى معادلة هذا التطور . وتنشأ الأنساق حسب مبدأ التقاطب الذي يقول إن كل نسق ينشأ في آخر الأمر نسقه المضاد ( مثال ذلك الطريقة التي قلبت بها الشرعيات الروماتية الشعرية النيوكلاسية رأساً على عقب ) ، وكذلك مبدأ الدورية ، هو يعني أن جميع الأنساق قابلة للتغيير . ويمكن وصف نشوء نسق أدبي على أنه التفاعل المركب بين الميل نحو حالة ثابتة والاتجاهين المتضادين اللذين ورد ذكرهما الآن والطريقة التي يحاول بها عنصر النسق الموجه والمعدل ( أو الرعاية الأدبية ) أن يعالج الصراع المحتوم . ويستطيع النسق الأدبي أن يحاول إبطال معادلة كل تغيير لأطول مدة ممكنة كما هو الحال بالنسبة للنظام الكلاسي العيني . ويستطيع أن يكون قابلاً للتغيير بشكل أساسي كما هو الحال بالنسبة للنسق الأوروبي الأمريكي في الوقت الحاضر ، أو يستطيع أن يحاول التحكم في سرعة التغيير عن طريق الرقابة ووسائل أخرى أقل مذاقاً . وفي معظم الحالات سيحاول أن يحتضن التغيير عن طريق إعادة الكتابة .

وأخيراً تتفاعل الأنساق الأدبية المختلفة فيها بينها ويؤثر بعضها في

بعض .

وإذا استعملنا التعبير الفني المطلوب - وهو لاذع وفي محله بعض الشيء في هذه الحالة - نقول إنها في حالة تماس واشتراك في السطوح . ويبدأ هذا التماس والاشتراك عادة عندما يُقرأ أنصار نسق أدبي أدنى . بعلو مكانة نسق آخر .

ويقدم الرعاية الأدبية ، أشخاص ليسوا بالضرورة أسرة مديتشي أو لويس الرابع عشر فقط أو مجموعة من الأشخاص كالتجمعات الدينية أو الحزب السياسي والبلاط الملكي والناشرون سواء احتكروا تجارة الكتب فعلياً أو لم يحتكروها ، وأخيراً وليس آخراً وسائل الإعلام . إنها لفكرة تبعث على الاتزان حقاً إن ( هيئة الإذاعة البريطانية ) B.B.C هي أغنى وأكبر راعٍ أدبي في التاريخ . وتتألف الرعاية الأدبية بشكل أساسي من ثلاثة عناصر يمكن مشاهدتها وهي تتفاعل في تجمعات مختلفة . هناك العنصر الأيديولوجي الذي يكبح ويحدد اختيار وتطور كل من الشكل والمضمون ، وهناك أيضاً العنصر الاقتصادي . ويتأكد الراعي الأدبي من أن الكتاب ومن يعيدون الكتابة قادرون على العيش بإعطائهم تقاعداً أو بتعيينهم في وظيفة ( مثال ذلك الكاتب تشوسر ) الذي عمل بالتتابع سفيراً للملك ومراقباً جرمياً على الصوف وجلود الأبقار وجلود الأغنام ووكيلاً لمدير أحراش نورث بذرتون ( North petherton ) أو بدفع جُعلٍ عن عائدات بيع الكتب أو بتوظيفهم كاساتذة وناقدين ومراجعين . وأخيراً هناك أيضاً عنصر المرتبة فقبول الرعاية الأدبية معناه الانخراط في أسلوب معيشة المجموعة الداعمة سواء أكانت بلاط لويس الرابع عشر أو أي من الثقافات الأدنى المعاصرة .



وتكون الرعاية الأدبية غير متنوعة في طبيعتها عندما يقوم بتصنيف عناصرها الثلاثة نفس الشخص أو المؤسسة كما كان الحال في الماضي في معظم الأنساق وكما هو الحال في الدول ذات النظام المجموعي Totalitarian .

وتكون الرعاية متنوعة عندما يكون النجاح الاقتصادي مستقلاً نسبياً عن العوامل الأيديولوجية ولا تجلب بالضرورة المرتبة معها - ليس في أعين من يسمون أنفسهم بالنخبة الأدبية على أقل تقدير . ويرد في أذهاننا في هذا المجال أشخاص مثل جودت كرانز Judith Kranz أو هارولد روبنز Harold Robins .

وفي الأنساق غير المتنوعة الرعاية الأدبية تتوجه جهود الراعي الأدبي بشكل رئيسي نحو الحفاظ على النسق الاجتماعي ككل ، وعلى النتاج الأدبي المقبول أو المشجع أن يدعي بأنه يعلي من شأن هذا الهدف وأن لا يكون نشاطاً ضده على أقل تقدير . هذا لا يعني القول أن أي أدب آخر لم يُنتج داخل هذا النسق وكل ما في الأمر أنه سيُطلق على مثل هذا الأدب كلمة ( نشق ) أو ما شابه ذلك . وبمجرد أن تتم كتابته سيجد صعوبة كبرى في أن يُنشر أو يُقرأ في الأوساط الرسمية أو أن يُنحى جانباً ليوضع في مصاف الأدب ( الشعبي ) أو ( الأدنى ) . ونتيجة لذلك تنشأ حالة راهنة من الانقسام الأدبي كما هو الحال في معظم الأنساق غير المتنوعة الرعاية التي يعتبر فيها الأدب دون خلاف معادلاً لإنتاج شُلة أو زمرة خاصة قد تكبر أو قد تصغر تعمل ضمن تلك المجموعة الراعية أدبياً والتي بيدها زمام السلطة . لقد أنتجت الامبراطورية العثمانية على سبيل المثال ، أدباً مقصوراً على زمرة أو شلة متمركزاً حول البلاط في استانبول . وقد صيغ هذا الأدب حسب الأنماط العربية الكلاسيكية بينما لم تحمل

الزمرة المسيطرة معظم الأدب المنتج والذي بني على نماذج تركية محمل الجد ورفضته على أنه ( شعبي ) هذا إذا حظي بالإشارة إليه . وقد رُقي نفس هذا الأدب ( الشعبي ) إلى مرتبة الأدب ( القومي ) بعد تغير الرعاية الأدبية إثر ثورة أتاتورك .

وفي بعض الحالات كان الضغط ضد اعتبار العمل الأدبي شعبياً شديداً لدرجة أن الكتاب أنفسهم آثروا أن يقتصر تداول نتاجهم الأدبي على الأعضاء الآخرين من الزمرة والشلة المسيطرة فقط على أن يخاطروا بخسران مكانتهم الأدبية . وينطبق هذا على الأدب الإنكليزي خلال فترة حكم آل تيودور فقد رفض الكتاب الذين كانت المطابع تحت تصرفهم لنشر أعمالهم الأدبية أن يطبعوا كتبهم .

إن قبول الرعاية الأدبية يعني بالتأكيد أن الكتاب ومعيدي الكتابة يعملون ضمن المعايير التي يضعها رعاتهم الأدبيون وأنهم ليسوا فقط على استعداد لأن يضيفوا الصيغة القانونية على مراكز رعايتهم وعلى سلطانهم بل قادرون على ذلك أيضاً . ويتضح هذا الأمر بقوة من قصائد المديح الأفريقية ومن قصائد المديح في النظام الإسلامي ومن الكثير من القصائد الغنائية من نوع الأود ( Ode ) التي كتبت في مدح الرفيق ج . ستالين .

تميل الأنساق الأدبية ذات الرعاية الأدبية غير المتنوعة أن تنتج كتابات معادة تحافظ على النظام السائد ؛ ويتجه النقد الأدبي نحو اتباع المعايير السائدة - كما هي الحال بالنسبة للعديد من النصوص النيوكلاسية حول الشعرية - ويكون تصنيفاً في طبيعته بشكل رئيسي ، وهو لا يحتمل ، أو قلما

يحتمل وجود أعمال أدبية فعلية ( مثل المهزلة المأساوية أو الملحمة الساخرة ) لا تتطابق مع الأنماط المعترف بها .

لقد نشأ في غربي أوروبا وبشكل خاص في انكلترا نظام اجتماعي قادر على إيواء رعاية أدبية متنوعة حيث يفترض أن قوانين حقوق الطبع لعام ١٧٠٩ قد حرّرت الكاتب الناجح من الاعتماد الاقتصادي على راعيه الأدبي . وفي واقع الأمر لم تكن قوانين حقوق الطبع سوى استبدال الأرستقراطي أو الأسقف أو الملك أو الملكة بالناشر البورجوازي كراع أدبي . ويبدو أن الخلاف الرئيسي يكمن في مدى التعدد الأيديولوجي الذي جعلته حالة التنور ممكناً نظرياً على أقل تقدير .

وما زال الخط الفاصل قائماً إلا أن معايير الانحراف الأيديولوجي أصبحت أكبر من ذي قبل شأنها في ذلك شأن فرص الريح ، كما أعطي الكتاب ذوو الإمكانيات ( التخريبية ) من ناحية أيديولوجية زاوية أوسع للحركة . فعندما منع ( لسنغ ) ، على سبيل المثال ، من الاستمرار في كتابة نشراته ضد الأرثوذكسية البروتستنتية لم يحرق على الخازوق أو يشحن إلى معسكر للاعتقال بل بدأ بكتابه ( ناثن الحكيم ) .

كان للتقدم التقني في فن الطباعة عام ١٨٠١ وللزيادات في عدد السكان

وارتفاع مستوى الأبجدة ( معرفة القراءة ) أثرها في تحقيق ما جعل ممكناً نظرياً . منذ عام ١٧٠٩ في الجزر البريطانية على أقل تقدير . وكانت إحدى نتائج هذا التطور طبعاً الانقسام بين الأدب العالي والأدب المتدني ، وهو أمر قد وثق بشكل متسع ونذب بشكل أكثر اتساعاً . وبتعبير آخر يأخذ طابع النظامية يمكن القول أن الفصل المتزايد للمرتبة العلمية عن العناصر الاقتصادية ضمن الرعاية الأدبية يؤدي إلى توسيع متزايد لمفاهيم الأدب ( الذي لا يتأثر بالمؤثرات الخارجية ) بقصد حماية الأدب العالي من أن تدنسه قوة السوق . ويستطيع المرء أن يقول إن الثقافة العالية كانت تتطلب الإنفاذ من الماديين مهما كلف الأمر خاصة في وقت ساعدت فيه التكاليف وفرص ربح أكبر على صعيد لم يحمل به من قبل على إيجاد أعداد أكبر من الماديين .

والنتيجة الأخرى لهذه الأوضاع هي المنافسة بين كتاب الأدب الأدنى للحصول على شريحة من السوق والمنافسة بين كتاب الأدب الأعلى سعياً وراء المرتبة العلمية التي يمنحها الخبراء . وتؤدي هذه المنافسة إلى تجربة وسائل فنية جديدة لم يستعملها ( الآخرون ) أو إلى مواضيع جديدة أعتقد أنها غير صالحة للأدب وذلك حسب المعايير الأيديولوجية السائدة أو إلى كليهما .

وكان نصيب الأدب الأدنى من السوق حصة أكبر بكثير من نظيره الأدب العالي الذي يميل للبقاء حياً بشكل رئيسي بضغط ن آخر قلعة لجأ إليها متعهدو الثقافة العليا وهي الكليات والجامعات . وفي ( الشكل )

و ( المضمون ) يميل الأدب الأدنى - وهو الأدب المسؤول مباشرة أمام ذوق الأغلبية - لأن يكون أكثر محافظة من رديفه الأعلى لأن الأخير يميل لأن يكون أكثر تجديداً إذ أن خسارته أقل وتبعاً لذلك فهو أكثر صعوبة في التنبؤ بقيمته في سوق التجزئة ، وعلى سبيل المثال تستطيع رومانسيات ( هارلكوين Harlequin ) أو رواية الرعب أن تعتمد على سوق ثابتة من القراء لأن معادلتها الأساسية لا يُعبث بها كثيراً . ولكن يمكننا أن نبدي نفس الملاحظة حول القصة الشعرية الإنكليزية في القرن التاسع عشر وهي ترتبط عادة بأرباب الأدب العالي ، أمثال بايرون الذين أسسوا قالب هذا الشكل الأدبي .

تلعب الكتابات المعادة دوراً هاماً في الصراع من أجل السوق ، فقد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حصلت على شيء من القيمة الدعائية في كل من الأدب العالي حيث تستعمل لإعلاء شأن نصوص مبنية على شعريات ما والأدب الأدنى حيث تستعمل لزيادة المبيعات . وكانت المراجعات النقدية في الجرائد والمجلات أكثر أنواع الكتابات المعادة لهذا الغرض في النسخ الغربي ولكن ظهور الكتاب في أحاديث تلفزيونية والتعريف بالكتاب بقصد الدعاية قد فاقا بازدياد المراجعات النقدية . والتعريف بالكتاب دعائياً هو نوع من الحد الأدنى من النقد يتمركز بشكل مكشوف على إعلان للمبيعات وخاصة إذا كانت ترافقه تعليقات مواتية يقوم

بها مؤلفون ممن توطدت سمعتهم العلمية ونهجوا نهج الكاتب المطروحة أعماله في السوق . ومع ذلك لجأ الطابعون الألمان في القرن السادس عشر إلى الطلب من مؤلفين معروفين جيداً إعطاءهم كتب تزكية وتقديم تطبيع مع مؤلفات الكتاب الجدد أو أنهم زيفوا مثل هذه الكتب . فيما يلي التعريف الدعائي الذي عاصر مسرحيته ( ريتشارد الثالث ) لشكسبير : « مأساة الملك ريتشارد الثالث الذي يحتوي على مؤامراته الخيانية ضد أخيه كلارنس وعلى قتل أبناء أخيه البريثين الباعث على الشفقة وعلى اغتصابه العرش كطاغية وعلى جميع مسار حياته البغيضة ، وميته التي استحقها ، كما مثلها مؤخراً خدم اللورد تشمبرلين » (١٠) .

شغل التعريف الدعائي في هذه الحالة صفحة العنوان للمسرحية المؤلفة

من ثلاثين أو أربعين صفحة ؛ وقد ألصقت على الأعمدة في أماكن بارزة للإعلان عن محتوياتها .

لا تحدد اللغة أو الكيان العرقي أو السياسي حدود النسق الأدبي وإنما تحددها الشعريات المشتركة . ويمكن القول إن الشعريات تتكون من عنصرين : أحدهما قائمة من الوسائل الأدبية والأشكال والجمل والشخص والمواقف النموذجية والرموز ، وثانيها مفهوم معين عن دور الأدب في المجتمع ككل . وفي مرحلتها التكوينية تعكس الشعريات الأساليب الأدبية ( ووجهة النظر الوظيفية ) للنتاج الأدبي السائد في النظام الأدبي في الوقت الذي تم فيه تصنيف الشعريات وتدوينها لأول مرة . وبمجرد أن يتم تصنيفها فإنها تؤثر على تطور نظام ما تأثيراً التزامياً بهذا النظام . وتبرز ( الشعريات النظامية في ثقافة ما بعد أن يتولد نسق أدبي فعلي وعندما تبنى مفاهيم نقدية هامة على شكل أدبي ازدهر أو اعتبر معيارياً في تلك الفترة . ويولد توافق النقاد الرئيسيين مع الشكل الأدبي المدروس النسق الأدبي . لقد اعتبر أفلاطون وأرسطو التقليد الميزة الأساسية للأدب لأنها اتخذت من الدراما معياراً لها<sup>(١١)</sup> .

إن تصنيف الشعريات لتكون معياراً هو من عمل النقاد الذين ليسوا بالضرورة من النوع الذي نقرنه بهذا الاسم حالياً بشكل آلي تقريباً . لقد تم تصنيف الشعريات كمعيار في الأدب الأفريقي في ( النسق الكلاسيكي ) كما تم في أفريقيا الصحراوية جزئياً عندما كانت بلدانها تتطور من حوالي بداية فترتنا حتى قدوم الرجل الأبيض وما بعد ذلك .

إلا أن عدم وجود السجلات المكتوبة في النسق الأفريقي منع قيام

مجموعة من النقاد المحترفين ؛ ولكنها على كل حال لم تمنع إنتاج الأدب كادب وهذه فكرة تبعث على الاتزان .

إنه من الخطأ الاعتقاد بأن ( المفاهيم النقدية الهامة ) تفرغ دوماً في صياغة محددة واضحة في جميع الأنساق الأدبية . فهي لا تجد مثل هذه الصياغة في النسق الأفريقي مع أنها تعمل فيه بشكل مؤكد . وهي أيضاً لا تجد الصياغة المحددة والواضحة في النسقين الأدبيين الصيني والياباني وهي على أقل تقدير ليس كما يتوقعها قراء الأدب الغربي . وفي المراحل التكوينية للنسقين الصيني والياباني لم تكتب هذه المفاهيم النقدية شعراً أو نثراً منطقياً بل صُنِّت بشكل خفي في دواوين مثل ( شيه شينا ) و ( تشوتزو ) في النظام الصيني ومثل ماهفوشو وكوكيوشو في النظام الياباني .

وربما كانت عملية التصنيف والتبويب أكثر وضوحاً في تلك الأنظمة التي اتجه التعليم فيها للاعتماد على الأمثلة المكتوبة أكثر من المفاهيم مما هي في تلك التي اتخذ التصنيف والتبويب فيها شكلاً نظرياً أو شعرياً منطقياً مبنياً تنوعات من الممارسات القائمة غالباً عن طريق تجريد ( قواعدها ) و ( اعتماد ) هذه القواعد ليتبعها كتاب المستقبل كما هو الحال في كتب الشعريرات المقررة المألوفة في الأنساق الهندية والإسلامية وبشكل خاص الأنساق الأوروبية الغربية . ويؤدي تبويب الشعريرات أيضاً إلى تقويم النتاج الأدبي لبعض الكتاب الذين تُرى أعمالهم على أنها تعمل وفق الشعريرات المبوِّنة وبذا تصبح معياراً لهذه الشعريرات ومثلاً يحتذى به كتاب المستقبل ، وتشغل مكانه مركزية في تدريس الأدب . ونميل الكتابات المعادة لأن تلعب دوراً في تأسيس معيار للنظام الأدبي



لا يقل أهمية عن أعمال الأدب الأصلية . ولقد تمّ ذكر أرسطو وأفلاطون إلا أن الشخصين المسؤولين في الدرجة الأولى عن تأسيس معيار الأدب اليوناني كما هو الآن إلى حد ما هما مكتبيان مجهولان عملا في المكتبة الكبرى في الاسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد وهما أرسطوفينس البيزنطي ( Aristophanes of Byzantium ) وأرستارخوس الساموثراسي ( Aristarchus of Samothrace )

ويشكل مماثل نجد أن المعلقات في النظام الإسلامي - وهي القصائد الأصلية السبع الكبرى المكتوبة بهاء الذهب والمعلقة داخل الكعبة في مكة ( ربما كانت هذه المعلقات أكبر مثال ملفت للنظر على عملية جعل عمل أدبي معياراً ) - كان يصعب عليها الوصول إلى المكانة التي وصلها عن طريق جهود الشعراء الذين صاغوها فقط . ويعود الفضل في جعلها معياراً إلى جهود الرواة إلى حد كبير . وهؤلاء الرواة هم الشعراء المتصرونون الذين بدأوا مهنتهم كممثلين للشعر محترفين فنشروا بذلك شهرة معلمهم الذين تمرنوا على أيديهم .

وفي الأنساق المتنوعة الرعاية الأدبية تحاول المدارس ( النقدية المختلفة ) أن توسع معاييرها الخاصة بها وتحاول كل من المدارس أن تقدم للناس معاييرها الخاصة بها ، وتحاول كل مدرسة أن تقدم للناس معاييرها على أنها المعايير ( الحقيقية ) . وربما كانت أكبر محاولة كاسحة لتأسيس مثل هذه المعايير في مجال الأدب الإنكليزي في الماضي القريب هي تلك التي قام بها ليفز ( Leavis ) في مجلة ( تمحيص ) ( Scrutiny ) . ولا حاجة للقول إن مثل هذه المعايير تصبح ذات تأثير فقط عندما تنتشر بنشاط عن طريق التعليم وهي حقيقة كان ( ليفز ) سريعا

في تحقيقها بشكل غير اعتيادي .

يتم تبويب الأحكام في وقت ما وبمجرد أن يتم ذلك تكتسب الشعرية حياة خاصة بها منفصلة بذلك وبشكل متزايد عن التطورات اللاحقة في بيئة النسق الأدبي . إلا أن الشعرية عرضة للتغيير مع أن معظمها تقدم نفسها على أنها أبدية ثابتة بالاحتكام غالباً إلى مرحلتها التكوينية ( وهذا ما يبدو متناقضاً ) على أنها القاعدة التي تستمد منها قوتها ألا وهي الزمن الممغن في القدم . إن التغيير في شعرية النسق الأدبي قلما يحدث بنفس السرعة التي يتم بها التغيير السائد في بيئة ذلك النسق . فقد كُتبت القصائد الغنائية من نوع ( السونت ) ، على سبيل المثال ، عندما كان الحصان أسرع وسيلة للنقل ؛ ولا زالت هذه القصائد تكتب بتعديلات طفيفة في عصر السفر بالطائرة .  
النفائفة .

ARCHIVE

وبشكل مماثل مررت الشعرية الأوروبية بتغيير جذري من العصور اليونانية والرومانية إلى العصور الوسطى وعودة إلى عصر النهضة . ونظراً لأن أفلاطون وأرسطو اتخذوا المسرحية معياراً لها لذا اعتبر التقليد الميزة الأساسية للأدب . إلا أن العصور الوسطى لم تعرف إلا القليل من الفن المسرحي . وفي الحقيقة تخيل ايسيدورس الإشبيلي بأن ( الدراما ) عنت أن المؤلف قرأ نصه بصوت عال بينما قام الإيماثيون بتمثيل ما كان يقرأ . وهذه محاولة طريقة مع أنها ساذجة للتوفيق بين مفهوم الشعرية القائمة والحقائق التي يمكن ملاحظتها في بيئة النسق الذي اتبعه ( ايسيدورس ) وبتعبير آخر حاول التوفيق بين ما قرأ في مخطوطاته وما رأى خارج شبك منزله .

ونتيجة لذلك كان الأدب الذي نشأ في بروفانس الذي كان يدين بالقليل لأرسطو مبنياً على الشعر الغنائي وليس الدراما . ولقد أصبح أساساً لكل نسق الأدب الأوروبي الوسيط مما يقرب ذلك النسق من المفاهيم الأساسية للأدب غير الغربية التي سادت فيها القصيدة الغنائية في وقت التبويب كأحكام ، وتبعاً لذلك أثرت على المفاهيم النقدية الهامة لأنساق ظهرت فيها المسرحية في وقت لاحق جداً .

ربما كان خير مثال مقنع على أن حدود الأنساق الأدبية تتخطى اللغات والكيانات العرقية والسياسية هو ما نجده في النسق الأدبي الأفريقي ( الكلاسي ) الذي نجد فيه شعريات مشتركة بين أكثر من أربعة آلاف لغة في أفريقيا جنوب الصحراء . ويبرهن النسق الإسلامي أيضاً عدم جدوى أية محاولة لقصر الأدب على لغة معينة . إن شعريات النسق الإسلامي في عنصرها المتعلق بقائمة الأحكام المبوبة على أقل تقدير ( العنصر الوظيفي مرتبعتديلات طفيفة ) هي شعريات نشأت في الجزيرة العربية ( وتعبير آخر « تناسب اللغة العربية » وهي لغة سامية ) اقتبستها اللغة الفارسية وهي لغة هندية أوروبية وساهمت بإدخال شكل أدبي جديد وهو الرباعيات ، كما اقتبستها اللغة التركية ، وهي لغة فينو- أوغرية ( Finno-Ugrian ) ، واللغة الأوردية هي لغة نشأت من مزيج من الفارسية والهندية .

ويعود السبب في أن العديد من الباحثين في الأدب ما يزالون يرغبون في قصر الأدب على لغة أو على كيان سياسي إلى التطور في العنصر الوظيفي للشعريات الأوردية الأمريكية. الذي حصل قبل مئة وخمسين عاماً : وهذا التطور هو ما يدعى بالرومنسية . ومع أن الرومنسية هي مثال رائع على الطريقة

التي تتخطى بها الشعرىات اللغات والكنائنات العرقية والسىاسىة فقد أصرّت الرومانىة على أن اللغة تمثل حقاً العنصر الأساسى للعمل الأدبى ، وبتعبىر آخر جعلت اللغة التى تم بها الإنتاج الأدبى تطوّق الأدب وتحيطه . أضف إلى ذلك أن المفهوم الرومانى لأولوىة اللغة الأم وهى اللغة القومىة ، قد نجح فى إزالة حقىقة أنه منذ القرن الثامن حتى القرن الثامن عشر - على أقل تقدىر - لم تكن جمىع الآداب التى وصفت بأنها ( قومىة ) أحادىة اللغة بل ثنائىتها على أقل تقدىر ، تعمل بىن قطبى اللاتىنىة من جهة وما كان يطلق عىله اسم ( اللغة الدارجه ) من جهة أخرى . إن التركىز اللاحق على اللغة الواحدة فى كتب تأرىخ الآدب قد أعطانا أقل من نصف الصورة فى معظم الحالات .

وعلى سبىل المثال يُخضع كل طالب إنكلىزى للقصاصد الإنكلىزىة التى كتبها جون ملتون ولكن القلة من هؤلاء الطلاب تكشف فىما بعد وجود كاتب لاتىنى يدعى جون ملتسون مرتبسط بسمىه الإنكلىزى فى أكثر أنواع الاتحاد شخصىة ، إن تقلىص جون ملتون ، الذى حاز على شهرته الأولى كشاعر فى إىطالىا بقصاصده اللاتىنىة ، لىصبح ملتون الإنكلىزى لسخف واضح . وإنه لسخف مماثل أن نقلص الآدب الذى أنتج فى الجزر البرىطانىة خلال حىاته لىقتصر على الآدب المكتوب بالإنكلىزىة . ولكن هذا هو ما حدث بالضبط بتكرار واضطرار حتى بات الجمىع يعتبرونه الصورة ( الحقىقىة ) ، وهذا ما يؤلف صلب الكثير من الكتب المدرسىة التى تدعى أنها تعرض تأرىخ الآدب الإنكلىزى بىنما تعطى فى واقع الأمر مجرد صورة تنسجم مع الشعرىات الرومانىة .

ولا يخضع عنصر الشعريات للنسق الأدبي المتعلق بقائمة أحكامها المبوبة للتأثير المباشر الفوري من البيئة بمجرد أن تغطي المرحلة التكوينية للنسق . أما العنصر الوظيفي فهو أكثر ميلاً لأن يخضع بشكل مباشر إلى ذلك التأثير . ويظهر هذا بوضوح في المواضيع المكتوبة في مراحل متنوعة للنسق . وهناك على سبيل المثال موضوع يرتبط بنشوء الرواية في النسق الأوربي وهو موضوع البطلة الشابة الفاضلة التي يضطهدها الأرستقراطي الشرير ثم يغويها ويهجرها . يتكرر هذا الموضوع بعد قرن تقريباً وتُستبدل البطلة التي تنتمي للطبقة المتوسطة ببطلة أخرى تنتمي إلى الطبقة العاملة كما يستبدل الرجل الأرستقراطي الشرير بآخر غني ينتمي إلى الطبقة البورجوازية . إلا أن التطورات في بيئة النسق الأدبي مثل التخفيف الذي جرى على القيود الأخلاقية المتشددة والتزايد المستمر في إمكانية الحصول على وسائل منع الحمل قد ساهمت في سلب ذلك الموضوع الكثير من أهميته الموضوعية . وفي الحقيقة يميل هذا الموضوع الآن للظهور وبشكل رئيسي في المسرحية الهزلية أو التقليدية الساخرة .

ونميل المواضيع والعنصر الوظيفي في شعريات ما - إلى حد أقل - إلى ممارسة تأثير مجدد على النسق الأدبي ككل بينما يميل العنصر الذي يعتمد على قائمة الأحكام المبوبة في شعريات ذلك النسق إلى ممارسة تأثير محافظ . إن الشعريات ، أية شعريات ، ترك مجالاً لما يسميه بيرس ( Pierce ) الاختطاف abduction بالمقابلة مع ( الإدخال ) ( induction ) و الاطراح ( deduction ) ويتطلب ( الاختطاف ) معرفة الشعريات والقدرة على تغييرها بشكل يستطيع فيه أولئك الذين يواجههم التغيير أن يتعرفوا عليه وعلى الشعريات في آن واحد ،

وعلى سبيل المثال عندما أخضع سرفانتس رومانسيته الفروسية إلى عملية ( الاختطاف ) والتي نتج عنها عمل مثل دون كيشوت حصل قراؤه الأوائل على متعتهم إلى حد ما من المقارنة بين الاختطاف والشعريات . وبشكل مماثل وعلى مستوى أكثر شكلية فإن الاختطاف الذي أخضع شكسبير له القصيدة الغنائية من نوع ( السونت ) لا يزال يحمل اسمه حتى يومنا هذا .

إن سلسلة من الاختطافات أو ( اختطافاً ) واحداً قد يؤدي إلى تغيير للشعريات إلا أن هذا التغيير من النوع الذي تظل فيه الشعريات الأصلية مرئية في الخلفية . وتعبير آخر يقبل النظام التجديد بعد أن يصبح هذا التجديد تقليداً واصطلاحاً فقط ، وعندما يبدأ كتاب آخرون بالحذو حذو زميلهم الذي اقترح التجديد لأول مرة وعندما يبدأ كتاب الإعادة الكتابة حوله كأنه قد استقر في النظام .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويمكن للتغيير في العنصر الوظيفي للشعريات ( على سبيل المثال المفهوم الرومنتي للكاتب ووظيفة الأدب بشكل عام ) أن يؤدي إلى تغيير في العنصر المتعلق بقائمة أحكام الشعريات المبوبة . ( فالإلغاء ) الرومنتي لقواعد الشعريات النيوكلاسية كان في جوهره التخلي عن مفهوم الشكل الأدبي الصافي الذي لا يقبل ( بالاطراح ) وفي الناحية النظرية على أقل تقدير - لصالح نظام أكثر تركيباً - يسمح لدرجة أكبر من الاطراح ، مما يجعل بالإمكان استيراد عناصر من شكل أدبي ( صافٍ ) إلى شكل أدبي آخر وإنتاج مزيج من الأشكال الأدبية فيصبح المزج القاعداً لا شواذها . لذلك استمر الشعراء الرومنطيون بعد إلغاء الأشكال الأدبية في إنتاج القصائد الغنائية من نوع ( الأود ) .

و ( السونت ) مع أنها لم تعد تلتزم بنوع معين من الأسلوب الكتابي  
الثابت وغير القابل للتغيير في جميع القصيدة كما أنها لم تعد تنقيد بعدد معين من  
الموضوعات .

وأخيراً إن الشعرية المتغيرة والقابلة للتغيير ستحدّد أية أنواع من  
الأعمال الأصيلة للأدب وأية إعادات للكتابة تكون مقبولة في نظام ما وتستعمل  
كمحك اختبار يستخدمه الأساتذة والنقاد وغيرهم لتقرير ما يقبل وما يرفض .  
وهذه الصفة يكون لها أثر كبير جداً على تفسير الأنساق الأدبية .

إن إعادات الكتابة بأوسع ما في التعبير من معنى قد قصد بها تكييف  
الأعمال الأدبية وإعدادها لجمهور معين أو / وللتأثير على الطريقة التي يفهم  
بها القراء العمل الأدبي . مثال ذلك إعادة كتابة ( رحلات غليفر Gulliver's  
TRavels للأطفال . ومن الواضح أن الكتابات المعادة تستند على بعض  
الخطوط العامة وهي في هذه الحالة ذات طبيعة أخلاقية مسيطرة . ففي كثير من  
إعادات كتابة رحلاته ومغامراته لمصلحة الأطفال لا يطفىء غليفر النار في القصر  
الامبراطوري في ليليبوت Lilliput بالطريقة التي حددها سويفت Swift بالتبول على  
الشيران . ولا ينجح هذا الأسلوب من العمل في إطفاء النار بشكل فعال جداً  
فحسب بل يعمل على ترك رائحة قذرة في القصر جعلت الامبراطورة عدوته  
اللدود . وفي معظم ما أعيد كتابته للأطفال تظهر الضرورتان ( الأخلاقيتان )  
التاليتان . أولهما سطل من الماء يُعثر عليه في منطقة القصر يتناسب وحجم  
غليفر لا حجم الليليبتين لأن تأثيره في هذه الحالة سيكون محدوداً جداً وقد تمّ  
صنعه بشكل مناسب دون أن يُعلّل ذلك أو حتى يُجعل معقولاً . والضرورة

الثانية هي قبة غليفر : إذ يركض بسرعة إلى المحيط ( وكونه مارداً يساعده ) ليملاً قبعته بالماء ويعود راكضاً ليفرغها فوق القصر . ومع ذلك تغضب الامبراطورة منه في جميع ما أعيد كتابته لأسباب لم تعد واضحة .

ياخذ الكاتب المعيد عملاً أصيلاً وبحوره ليتناسب مع جمهور معين ، أي أنه يكيّف حسب ايديولوجية معينة و ( أو ) شعريات معينة أو أنه يحاول التوفيق بين مجموعتين أيديولوجيتين أي مجموعتين من الشعريات . وقد تعتبر خطبة هرمان غورنغ التي نشرت في سبورتبلاست ( Sportpalast ) البرلينية في ٣٠ كانون الثاني عام ١٩٤٣ بعد سقوط ستالينغراد إحدى أكثر الأمثلة سجاحة على أيديولوجية أعيدت كتابتها : « إننا ملمون بملحمة خفيفة نتحدث عن صراع لم يشاهد من قبل وبعد . وهذا الصراع يسمى صراع النبلنجيين The Struggle of the Nibelungs . لقد وقفوا هم أيضاً في بناء مليء بالنار والذهب وأطفؤوا عطشهم بدمائهم ولكنهم حاربوا حتى النهاية المريعة . وتستمر مثل هذه المعركة اليوم ، وبعد ألف سنة من الآن سيتحدث كل ألماني عن هذا الصراع بوجل وهويرتحف من خوف مقدس وسيتذكر أن نصر ألمانيا قد قُرّر آنثذ وهناك بالرغم من كل شيء » (١٧) .

ربما كانت الترجمة أكثر الأمثلة وضوحاً على إعادة الكتابة التي تميل إما إلى تمثيل توفيق بين مجموعتين أيديولوجيتين أو مجموعتين من الشعريات أو إلى أن تستعمل كسلاح في النزاع بين أيديولوجيات أو شعريات متصارعة ضمن النسق الأدبي نفسه . ويحاول النقد وهو الشكل الرئيسي الآخر لإعادة الكتابة أيضاً أن يؤثر على الطريقة التي يقرأ بها القراء عملاً أدبياً . ومن ناحية تقليدية



لقد فعل النقد هذا الأمر طبقاً لشعريات معينة أو أيديولوجية معينة تسيطر في أنساق متنوعة أو عديمة التنوع . وتحصل الشعريات المسيطرة على مركزها وتحافظ عليه بمساعدة من نقد تولّد على أسس تلك الشعريات . وعلى سبيل المثال يمكن القول أن الواقعية الاشتراكية قد نُشرت دون ملل في كثير من الكتب والمقالات . وينطبق هذا القول أيضاً على ( اللاتركيبية ) كما ينطبق على ( النقد الجديد ) . ومن ناحية أخرى يستمد النقد الأدبي شهرته وسلطته من الشعريات التي يدافع عنها وينشرها . وهكذا يُعتبر النقد عملية تسويق وعقلنة لشعريات ما » .

ويمكن أن نجد أوضح مثال على هذه العملية في مواقف ينكسر فيها أدب ما خلال موشور أيديولوجيتين مختلفتين كما هي الحالة بالنسبة للأدب الألماني منذ عام ١٩٥٠ على أقل تقدير . ويمكن العثور على أمثلة في الأهمية النسبية التي تعطى للكتاب ومؤلفاتهم والآراء التي تُبدى بهم ويكتبهم في كتب تاريخ الأدب التي تُنشر في الألمانيّتين منذ الحرب كما تنشر في ألمانيا الوهلمينية (Wilhelminian) وألمانيا الواييمرية (Welmer) . إليكم ( هانيه Heine ) كما تصفه ألمانيا الوهلمينية : « لقد حاول هانيه أن يقوِّض دعامة بعد أخرى من دعائم الحياة الدينية بشبق ( فوني ) . ( الفون هو أحد آلهة الحقول عند الرومان ) حقيقي ضال من كل جدية ووقار ، وضد المصلحة الكبرى للعلم »<sup>(١٨)</sup> . وهذا هو هانيه ألمانيا ( الواييمرية ) : لقد كان هانيه رومنتياً ألمانياً لأنه ولد في أرض الراين ؛ وليس من قبيل الصدفة أن شاعر لورلي ( Loreley ) قد قدّم لذلك النهر الألماني القديم على التشريفات الشعرية ، فالراين هو أكثر الأنهار المائية ومع ذلك فإن له في نفس الوقت رسالة أوربية »<sup>(١٩)</sup> . وهذا هو هانيه كما تراه ألمانيا

النازية ؛ لقد انتهى هانيه بالنسبة لكل ألماني جدي فهو الشخص الذي وضعه حتى شخص مثل تيودور مومن ( Theodor Mommsen ) على أنه حشالة . وقد انتهى الشاعر بالنسبة لنا إلى أبعد الحدود لأن طابع التكلف اليهودي في عمله يفوق في النهاية ما هو حقيقي فيه « (١) » .

واليكم هانيه ألمانيا الديمقراطية : « لقد كان اكتشاف الشاعر والمفكر البناء في هانيه وفهمه كحليف في قضايا اجتماعية أساسية وكشاعر عبقرى ثوري وديمقراطي أحد المنجزات الرائعة لحركة العمال الآن منذ ماركس وإنجلز » (٢) . وأخيراً إليكم هانيه ألمانيا الغربية : إن أسباب نقص شعبية هانيه في ألمانيا تكمن تحت السطح السياسي أي في غموض وكثرة تفاسير أعماله وفي المزج بين العناصر الضرورية والتأفهة وفي حقيقة أنه من الصعب جداً أن نفصل بين ما هو خلاق وما هو مجرد شخصي وجدلي » (٣) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشعريات ، أية شعريات ، هي عامل متغير تاريخياً فهي ليست مطلقة . إلا أن كل شعرية تميل لأن تفرض نفسها على أنها مطلقة وأن تطرد سابقاتها وتكرر أنها مجرد شيء عابروياً لأخرى ترى نفسها على أنها النتاج الضروري لعملية نمو .

وتحاول كل شعريات مسيطرة أن تجمد أو أن تتحكم على أقل تقدير بمصادر قوة النسق . ولكي تحتفظ بوضعها ( المطلق ) أطول مدة ممكنة يتوجب على الشعريات المسيطرة أن تنكر تاريخ الأدب الذي تسيطر عليه أو تعيد كتابته على أقل تقدير . وعليها بالضرورة أن تكون منقصة : إذ يتوجب عليها أن تتجاهل أو تنكر بعض مظاهر الأعمال الأدبية التي تعارض عقائدها . لذلك يخطط النقد

الأعمال الأدبية المكتوبة حسب قواعد شعريات مغايرة لتتطابق ومواصفاتها ،  
ويتعبير آخر عليه أن يعيد الكتابة . وربما كانت الترجمة وتحرير الأعمال الأدبية  
والمجلات الأدبية والنقد والتاريخ الرسمي أكثر أشكال إعادة الكتابة اتضاحاً .  
ولا شك أنها جميعاً بين الأشكال الأدبية التي مورست خلال فترات طويلة من  
الوقت في معظم الأنظمة الأدبية .

وربما كان التعليق بالمقارنة بالنقد ، أقدم وأعم أنواع الكتابات المعادة في  
الأنساق الأدبية التي تعتمد على الكتابة . وقد أثبتت المختارات الأدبية وهي  
أيضاً شكل آخر من أشكال إعادة الكتابة أنها شديدة الأثر في الإبقاء على النسق  
الأدبي محافظاً لا يتغير لأنها تقدم مقطوعات من أعمال مؤلفين تم الاعتراف بهم  
واتخاذهم قدوة لأجيال من المتعلمين .

وفي أغلب الأحيان يكون انحيازها الأيديولوجي والشعرياتي واضحاً  
جداً . وتعتبر مراجعة الكتب والتعريف بها وتكييف الأعمال الأدبية لأوساط  
مختلفة مثل التعليم والمسلسلة الهزلية والتلفزيون أشكالاً من إعادة الكتابة أكثر  
حدائثاً . وتحافظ بعض الكتابات المعادة على جميع عناصر أصولها تقريباً كما هو  
الحال بالنسبة لترجمة كتاب مثل ( دون كيشوت ) بينما يحتفظ الآخرون بالعنوان  
والخطوط العامة للحبكة . فقط كما هو الحال بالنسبة لنسخة مخصصة للأطفال  
أعدت - ويا للعجب - باللغة الإسبانية ذاتها . وتوجد الكتابات المعادة جنباً إلى  
جنب مع أصولها وبشكل خاص في مجال الترجمات والمقتطفات من المختارات  
الأدبية . وبما أن قدرة الإنسان على تعلم اللغات محدودة لذا يتوجب على كل  
إنسان أن يقرأ بعض مؤلفات الأدب العالمي بشكل أعيدت كتابته .

لذلك يمكن القول أن الكتابات المعادة ، أكثر من أصولها ، تحافظ على بقاء النسق الأدبي كنسق : « لذلك يعتبر البعد الاستقبالي من التواصل الأدبي في العملية التاريخية للتطور الأدبي ذا أهمية ماثلة للعمل الأدبي نفسه » (٢٣) . وبكلمات أخرى تكون الكتابات المعادة من بين أهم الملامح في أي نسق أدبي ، ولكن لا يمكن أن يُعترف بهذه القيمة من خلال نموذج للدراسات الأدبية يؤكد على التفسير وعليه أن يستمر في تأكيده على الأصالة والعبقرية إلى غير ذلك لكي يستطيع أداء وظيفته . ومع ذلك فالأثر الذي قد يحدثه الأدب على المجتمع في هذه الأيام وفي هذا العصر قد ينتج عن الكتابات المعادة كما ينتج عن الكتابات الأصيلة . ولا تقتصر هذه الأوضاع على أيامنا هذه وعصرنا هذا : فكروا فقط إلى أي مدى استطاعت إعادة الكتابة التي قام بها تشارلز لامب ( Charles Lamb ) عام ١٨٠٧ في كتابه ( حكايات من شكسبير ) ( Tales from Shakespeare ) التي شاركت الأصل في خطوط حبكةها بشكل رئيسي ، أن توطد شكسبير على أنه المسرحي المعتمد في اللغة الإنكليزية .

ولا يقتصر عمل الكتابات المعادة على أداء عمل الأصل هدفاً ومدى على جميع المستويات ولا سيما حين يفتقر القراء إلى الميل أو الوسيلة أو الدافع ليذهبوا أبعد من الكتابة المعادة ويتصلوا بالأصل الذي صدرت عنه ، بل إن الأدب الذي لا تُعاد كتابته لا يتحقق له ، بكل بساطة ، البقاء في النسق وبما لا شك فيه أنه كان هناك أدب كتبه المرأة للمرأة قبل الستينات من هذا القرن إلا أنه لم يعترف به إنه كذلك قبل ذلك الوقت ليس بسبب القيمة الذاتية للكتب ذات العلاقة التي بقي مستواها ثابتاً لم يتغير بل نتيجة دفع قوي في مجال واحد من مجالات الكتابة المعادة وهو مجال النقد مقروناً بنشر طبعات جديدة

رحب بها على أنها ( روائع منسية ) ، تمثيلاً مع القاعدة التي سار عليها هذا النقد .

« وحالما تتطور بنية ما فإنها تميل لأن تلتف الأفراد والجماعات في عجلة ضوابطها ومنافعها ، وحالما يتم مثل هذا التطور يتخذ ، حين يكون ذا حجم وتعقيد ، حياة خاصة به ويقاوم التغيير »<sup>(١١)</sup> . وتميل المعاهد والمؤسسات أن تضع موضع التنفيذ ، أو تحاول ذلك ، الشعريات المسيطرة لفترة ما بأن تستعملها كمعيار يتوجب أن يُقاس عليه الإنتاج المعاصر . وتبعاً لذلك تُرفع بعض الأعمال الأدبية إلى مستوى الخالدات خلال فترة قصيرة نسبياً من تاريخ نشرها بينما تُرفض أعمال أخرى ليصل بعضها هذه المرتبة فيما بعد عندما ستتغير الشعريات السائدة . وبما له دلالة ومعنى أن أعمالاً أدبية غدت معايير لسنوات أو لقرون تميل لأن تظل ثابتة في وضعها مهما تغيرت الشعريات وهذا مؤشر واضح على اتجاه النسق نفسه لأن يكون محافظاً وعلى قوة الكتابات المعادة لأن ما يحدث في هذه الحالة هو أن العمل الأدبي يظل هو نفسه ثابت المعيار بينما تتغير بكل بساطة ( التفسير المعرف بصحتها ) أو حتى ( التفسير الصحيحة ) في أنساق ذات رعاية أدبية غير متنوعة . ولذلك تُعاد كتابة العمل الأدبي لتنسجم مع خطوط الشعريات الجديدة المسيطرة .

وإذا لعب نمط معين من المؤسسات - مثل الأكاديميات أو المجلات الأدبية ذات الأثر والتي قامت بشكل متزايد بدور الأكاديميات في الماضي - دوراً هاماً في قبول أعمال أدبية ضمن المعايير فإن مؤسسات أخرى مثل الجامعات والمؤسسة التعليمية بشكل عام تميل للحفاظ على المعيار حياً . ويتم هذا الأمر

بشكل رئيسي عن طريق اختيار نصوص للمفردات الأدبية . وباختصار إن الآثار الأدبية من الطراز الأول التي تُدرّس هي تلك التي تطبع وتواجد وهذا يعني تعرّف غالبية الناس عليها .

ونميل قوائم مواضيع شهادات الماجستير والدكتوراه لأن تعكس ببعض الدقة الفترة التاريخية الراهنة . ويستطيع المرء أن يخطو خطوة أبعد ويقرر أن معظم الأدب ( العالمي ) في بريطانيا وإبالتأكيد في الولايات المتحدة الأمريكية يعود الفضل في بقاءه حياً إلى قوائم الكتب التي قررتها المؤسسة التعليمية وهذه بدورها تؤمن تحولاً كبيراً نحو قوائم الكتب ذات الغلاف الورقي لدور النشر الكبرى . وفي هذا المجال وجدت عملية المعايير هذه أرباح تعبير لها في الوقت الحاضر في نشر المختارات الأدبية التي يمكن اعتبارها بلورة هجينة للتعاون المربح والشديد الصلة بين الناشر والمؤسسات التعليمية . وتظهر هذه المختارات تحت عنوان مختارات مقدمة للشعر ( للاستعمال في المقرر رقم ١٠١ في الشعر أو المسرح ) وهي تقدم عينة من النصوص التي تنطبق عليها المعايير يسبقها كمقدمة عرض للشعريات التي اتخذت معياراً .

وهكذا تؤخذ الأعمال الأدبية التي تعرض في هذه الطريقة من قريبتها التاريخية وتطمس بسكون سلالة جميع التأثيرات والكتابات المعادة التي تكون جزءاً منها . ونتيجة لذلك يبدو ما بقي حياً بعد هذه العملية على أنه أبديّ وتبعاً لذلك لا شك فيه .

ومع ذلك تتغير الأنساق الأدبية ، وينشأ التغيير في النسق فمن الحاجة القائمة في المحيط والبيئة إلى أن يكون النسق أويبقى ذا وظيفة ، وهذا يعني

ببساطة أن على النسق الأدبي أن يحقق ما يتوقعه أعضاء النظام الاجتماعي من هذا النسق الأدبي . وإذا لم تتحقق هذه التوقعات أو أنها أُحبطت باستمرار فإنه من المحتمل أن يطالب القراء ، أو على أقل تقدير أن يشجعوا بنشاط إنتاج نصوص أكثر تحقيقاً لتوقعاتهم .

وفي الأنساق ذات الرعاية المتنوعة يؤدي هذا إلى تجزئة جمهور القراء إلى مجموعات . ومن ناحية أخرى نجد أن توقعات القراء في الأنساق ذات الرعاية غير المتنوعة - حيث الانقسام بين أدب عال وأدب متدنٍ لا يعترف به لأن الأدب المتدني يعتبر جزءاً من النسق - أكثر تحديداً في مداها ، ويكون الوزن الأكبر لتأكيد التفسير ( الصحيح ) للعمل الأدبي . ويتوصل إلى هذا التفسير الصحيح عن طريق الكتابة المعادة . والمثال الذي يرد إلى الذاكرة هو ( التفسير المجازي ) الواسع الانتشار لمعظم الأعمال الأدبية الخالدة في الغرب في القرنين الرابع والخامس الميلاديين . وعلى سبيل المثال تصبح رحلة عوليس ( أوديسيوس ) عائداً إلى بيته مجازاً لرحلة الروح إلى السماء .

وعندما تتغير الشعرية تحت دافع رعاية أدبية جديدة أو متنوعة يميل التغيير لأن يكون أكثر جذرية في عنصره الوظيفي منه في قائمة الأحكام والمعايير . وغالباً ما يكون التغيير في عنصر قائمة الأحكام والمعايير مجرد دمج عناصر جديدة ، وعلى سبيل المثال دمج بعض الأشكال الأدبية الغربية في جميع الأنساق الأدبية غير الغربية في القرن التاسع عشر أو إعادة ضم أساليب وأدوات وصور مختلفة لتصبح وحدة جديدة . وعندما انتقلت الرعاية من البلاط والنبلاء إلى الطبقة البورجوازية الصاعدة في النظام الياباني ظهرت ( الهايكو Haiku )

ليس من العدم بل كتحرير للشكل ٥ - ٧ - ٥ من المقاطع المستعمل في قصيدة ( السلسلة ) .

ويمكن أن يتضمن التغيير أيضاً عودة إلى الخلف زمنياً وإحياء وسائل جمالية في خدمة مفهوم جديد للوظائفية . أمثلة ذلك إعادة إحياء الملحمة في الشعر البريطاني والأمريكي في القرن العشرين في أعقاب أناشيد ( Cantos ) باوند ( Pound ) أو إعادة إحياء الشعراء الرومانيين الألمان القصيدة الغنائية من نوع ( البالاد ) ( ballad ) تحت اسم كونستابالاد ( Kunstballade ) قبل ذلك بمئة عام . إن العودة زمنياً إلى الخلف تعني عادة العودة إلى حيث اتجه النظام اتجاهاً اعتبر فيها بعد خاطئاً من قبل أولئك الذين يرغبون في التغيير .

إن كلمة ( ما قبل الرافائيليين Preraphaelite ) مثلاً تشير إلى أعراض هذه العملية . ويقود التغيير الناجم عن العودة إلى الماضي بشكل حتمي إلى ( إعادة اكتشاف ) عدد من الكتاب ( الذين تم نسيانهم دون أن يستحقوا ذلك ) ، وهكذا ينظر إليهم على أنهم أسلاف الشعريات السائدة مجدداً . فقد أعاد السرياليون اكتشاف ( لوترمون Lautreamont ) ودوساد ( de Sade ) وأعاد إليوت وغريسون ( Grierson ) اكتشاف ( دون Donne ) والمتأفزينيين ، كما أعاد غيلكريست ( Gilchrist ) وسونبرن ( Swin bourne ) وبيتيس ( Yates ) اكتشاف بليك ( Blake ) .

تعتبر الأنساق الأدبية ذات الرعاية غير المتنوعة أقل عرضة للتغيير من الأنظمة ذات الرعاية المتنوعة . وتعتبر الأنظمة ذات الرعاية غير المتنوعة عندما تتغير وظيفة الرعاية فقط بغض النظر عن مقدمها . وعلى سبيل المثال عندما



فتح المغول إيران في القرن الثالث عشر استلموا وظيفة الراعي للأدب التي مارسها أسلافهم الأقل خطأ وهكذا نرى أن العصر الذهبي للأدب الفارسي يتوافق زمنياً مع فترة من سفك الدم والخراب اللذين لم يمسا الدائرة المسحورة التي أحاطت بالكتاب الذين وقعوا تحت حماية الحكام الجدد .

وعلى كل حال حدث العكس عندما فتح المغول الصين في نفس القرن إذ تميزت علاقات أباطرتهم الذين سبقوا قبلاي خان ( Kublai Khan ) بعدم الثقة تجاه العلماء الكونفوشيين الذين ظلوا على عدم اتفاق مع الحكومة الجديدة الأجنبية . وكان إلغاء الامتحان الأدبي ( الذي لم تتم إعادته سوى عام ١٣١٤ في النصف الأول من حكم سلالة يوان ( Yuan ) ضربة شديدة لطموحات أربعة أجيال تقريباً من العلماء . وعلى كل حال كان سوء الحظ الذي أصاب العلم الكلاسيكي نعمة للأدب الشعبي . وقد تابعت كتابة المسرحيات - التي اعتبرت حتى ذلك الحين مهنة أدبية مقصورة على روابط الكتاب ، ( Book Guilds ) ومهنة التمثيل وتبعاً لذلك فهي غير جديرة بجهود العلماء - بحماسة مجموعة جديدة من الكتاب الذين كانوا بحاجة إلى كسب العيش أو الشهرة «<sup>(١١)</sup>» . ويحدث التغيير أيضاً في الأنساق ذات الرعاية غير المتنوعة عندما يكون الراعي كاتباً وقد يكون ( غيليم التاسع ) ( Guilhem IX ) دوق اكوينان ( Aquitaine ) أشهر مثل على هذه الطبقة من الناس فقد منحت أناشيده وأغانيه بعنوان ( أناشيد Cansos ) و ( أغان Sirventes ) مرتبة اجتماعية وقبولاً للأدب المكتوب بالرّ وفسالية وهذا ما حدث بالنسبة لشعر محمد قوة قطب شاه ( Muhammed Quh Qutab Shah ) أول ملك لغولكوند ( Golcond ) الذي أعطى مكانه للأدب الجديد المكتوب باللغة الأردية .

وفي الأنظمة ذات الرعاية المتنوعة يعرض الأدب المتدني صورة أكثر استقراراً من رديفه العالي . إذ تنعاش الأشكال الأدبية المختلفة ولا تتغير الشعريات بشكل خفيف وهذا يحول دون الكثير من الصراع بين الشعريات المتنافسة الذي غالباً ما يحدث في الأدب العالي . ويمكن إرجاع التابع السريع للحركات الأدبية في الأدب الأمريكي والأوروبي منذ القرن التاسع عشر إلى هذا الصراع . وتمثل هذه الحركات شعريات متنافسة ، وتنحصر المنافسة إلى حد كبير نسبياً بالعنصر الوظيفي للسفریات وهذا العنصر يحدد الأساليب والوسائل التابعة لعنصر قائمة الأحكام والذساتير الجمالية الأكثر صلاحية وقابلية للاستعمال ، كما يحدد أيها يترك جانباً في ذلك الوقت على أقل تقدير . وتميل بعض الحركات الأدبية والأيدولوجية أن يكون لها أشكالها الأدبية المنفصلة ، فالرمزية مثلاً ترتبط بشكل رئيسي بالشعر الغنائي بينما يبدو أن الماركسية ترتبط بالرواية عامة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويحتل المذهب الأدبي (ism) السائد موقع القلب من النسق .

ويحاول متحدو إزاحته . إلا أن مجرد محاولة إزاحته يحتاج إلى الوقت لأن النصوص التي تستند على الشعريات المسيطرة متوفرة إلى حد أكبر من النصوص التي يقدمها المتحدون . ويأخذ عدم الرضا بالشعريات المسيطرة شكل التصاريح الرنانة الموجهة بهدف قلب تلك الشعريات . وتؤدي حقيقة كون هذه التصاريح تبشر بشيء جديد إلى وضع يحتمل أن يكون مخرجاً إذ يجد الكتاب الجدد أن ليس في أيديهم سوى مخطط أو برنامج عمل تقابله كمية هائلة من العمل الأدبي الذي تم إنتاجه على أسس الشعريات القائمة

ونتيجة لذلك سيبدأ المتحدون باستيراد إنتاجهم الخاص بهم وسيترجمون ( أو يعيدون كتابة ) كتاب يعتبرون ( حسب نظامهم ) ذوي اعتبار لا يقل - على أقل تقدير - عن اتباع المدرسة المسيطرة المهاجرة والذين على كل حال ( يصادف ) أن يكتبوا ( أو يمكن أن يوجهوا ) نحو الكتابة إلى حد كبير حسب الطريقة التي تنادي بها الشعريات الجديدة . وهكذا نجد ( تصويرية imagization ) باوند ( Pound ) التي لا هواة فيها لشعر تانغ ( Tang ) ( كاثي Cathay ) . وفي هذه الحالة لا يهم إن كانت الكتابة المعادة لا أصل لها بالمرّة فهي أعمال أصيلة بذاتها انتحلت صفة الإعادة كي تستطيع التمتع بالحضانة النسبية الممنوحة لإنتاج ألف خارج نسق ما . وفي الأدب الإنكليزي على سبيل المثال نجد مؤلف مكفرسون ( Macpherson ) بعنوان ( أوسيان Ossian ) كما نجد معارضات تشرتون ( Chatterton ) الوسيطة ومؤلف بيرسي بعنوان آثار ( Reliques ) وقلعة ( أوترانتو The castle of Otranto ) ( لولبول Walpole ) .

وجميع هذه الأعمال الأدبية تمثل قرار مؤلفيها بعدم توجيه هجوم مواجهة على الشعريات السائدة في عصر كل منهم والاكتفاء بشعريات بديلة تحت غطاء كتابة معادة غير أصيلة .

ويتم الاتصال والتداخل الأدبي - وهو الموقف الذي يتفاعل فيه نسق أدبي مع آخر - عادة عندما يتلاقى نسقان يعتبر أفراد أحدهما النسق الآخر على أنه أعلى ويعترف أفراد النسق الأدنى بتفوق سوية النسق الآخر . وبما أن الآخرين يظهرون بمظهر من يقدم عملاً أفضل لذا يتجه النقاش نحو تقليدهم وذلك للوصول إلى نفس مستوى الجودة . وبمجرد أن تبدأ عملية التواصل تستمر حتى عندما تزول العلاقة الأصلية القائمة على الفوقية والدونية أو

تنعكس .

وقد يحدث التواصل والتفاعل بشكل سائد على مستوى الشعريات ، ومثال ذلك ألمانيا في القرن الثامن عشر : عندما أبدى غوتشد ( Gottsched ) حزنه الشديد على حالة الأدب الألماني اختار وفضل الأدب الفرنسي كمثال يحتذى لتحسين الإنتاج الأدبي الألماني . لذا سعى إلى ترويج الأدب الفرنسي عن طريق كتابة مقالات نقدية وترجمات من الفترة العظمى للأدب النيوكلاسي وترويج شعريات اتخذت شكل كتاب مدرسي تضمن قواعد الإنتاج الأدبي الجيد .

لقد رأى الألمان أنفسهم تفوق النسق الفرنسي في أمور الذوق بما في ذلك الذوق الأدبي . وعما له دلالة بارزة هو أن أول محاولة لإعطاء مسح تاريخي للأدب الألماني تمت على يد فريدريك الكبير . وقد كتب بالفرنسية وليس بالألمانية . ومع ذلك قام ناقدان سويسريان هما بؤدمر ( Bodmer ) وبرتينجير ( Breitinger ) حوالي نهاية حياة غوتشد بتحدي سيطرته بنجاح . ولم يتجه هذا الناقدان إلى فرنسا طلباً للوحي بل إلى انكلترا . وكانت أمثلتهما التي تم نشرها عن طريق الترجمة وأشكال أخرى من الكتابات المعادة منصبة على ملتون وشكسبير اللذين أصبحا مصدر وحي لكلوبستوك ( Klopstock ) ولسنغ ( Lessing ) ، وهما شاعرا جيل العاصفة والشدة ( Stress and Storm ) ولشعراء جيل الرومانتيّة الأول الذين وطدوا أركان الأدب الألماني على أنه الأدب السائد في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر .

وتلعب الكتابات المعادة دوراً هاماً في التداخل إذ يدخل عادة كتاب

وأعمال أدبية من خارج نسق ما إلى ذلك النسق لأنه يبدو أن هناك حاجة إلى ذلك .

ويتم إدخالها بالجمع بين النقد والترجمة . وأكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العملية هي الآداب التي تم إنتاجها في عصر النهضة في النسق الأوروبي والطرق المتنوعة التي استعملت بها الأنساق غير الغربية الأنماط والنماذج الأدبية الغربية كوسيلة لكسر انغلاق أنساقها أو لتغييرها جذرياً في بعض الحالات .

ويمر التداخل الأدبي بسلسلة كاملة من الإمكانيات : من نسق إلى نسق أو بالأحرى من شعريات إلى أخرى كما هي الحالة عندما تصبح شعريات نسق ما مثلاً يحثه نسق آخر ، إلى الحالة التي يقتبس فيها نسق ما عناصر وظيفية إبداعية من نسق إلى آخر مثل ( الهايكو ) ، والحالة التي يهاجر فيها عنصر من قائمة العناصر الإبداعية للنسق إلى نسق آخر .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبالطبع علي أن أثير نقاشاً آخر ولكنني أعتقد أنني غطيت الأساسيات في وصفي للقيود التي يخضع لها الأدب في إنتاجه وتقبله . إنني أدرك أن هذه العجالة ليست سوى اقتراح متواضع وغير كامل لإيجاد طريقة لدراسة الأدب ( تتخطى التفسير ) . ومن المحتمل أن تلقي بعض الضوء على الأقل على العلاقات القائمة بين الأدب والسلطة وما ينتج عن ذلك من مداورة للأدب التي يمكن اعتبارها درساً محسوساً في معالجة التخاطب وهو أمر هام في عصرنا هذا . إضافة إلى ذلك حاولت أن أقدم هذا ( الاقتراح المتواضع ) في حديث بعيد عن الدوغمائية والتزمت كما هو بعيد عن المداورة الباعثة على الغموض والألغاز ، لأنني أؤمن أن الأنساق يمكن قلبها فقط بعد تحليلها بشكل يبين وبعبارة كبرى .

## الحواشي

- (1) M. L. Pratt, « Art without Critics and critics without readers », in P. Hernadd, ed., the horizon of literature, Lincoln, 1982, P. 184 - 185.
- (2) J. P. Tompkins in J. P. Tompkins, ed., Beader response criticism, baltimore, 1980, P. 224 - 5.
- (3) Terry Eagleton, the eunction of criticism, London, 1984, P. 65.
- (4) Pratt, « Art », P. 178 - 179.
- (5) Vincent B. Leitch, daconstructive criticism, NewYork, 1983, P. 59.
- (6) Jonathan Culler, the pursuit of signs, ithaca, 1981, P. 16.
- (7) W. T. J. Mitchell, « critical induirv and the Ideblogy of pluralism », critical inquirv, vol. VIII, no 4 , 1982, P. 611.
- (8) Frederic Jameson, the political unconscious, ithaca, 1981, P. 58.
- (9) Jameson, uhconscious, P. 58.
- (10) W. T. J. Mitchell, « Editor's introduction, critical ihquirv, vol. IX, no 1, 1982, P. 111.
- (11) R. von Hallberg, « EDitor's introduction » , critical inquirv, vol. X, no 1, P. 17.
- (12) S. J. Schmidt, « Interpretation today », pnetics, 12, 1983, P. 71.
- (13) A. Rapoport, « Modern systems theory - an dutlook for coping with change » in B. D. Ruben & J. Y. Kim ( eds. ), General svstems theorv and human communica-tion. rochelle park, N. Y., 1975, P. 46.
- (14) J. Hall, the socialoav of literature, London and NewYork, 1979, P. 62.

(15) quoted from H. S. Bennett. English Books and readers, vol. II, Cambridge, 1965. P. 256.

(16) E. Miner. « on the genesis and development of Literary systems. I. critical inquiry, vol. V, no 2, 1978, P. 350.

(17) quoted in H. Brackert & E. Lammert. Funk krieg Literatur. Frankfurt. 1977. P. 157.

(18) G. R. Rope. ed., Karl Barthels vorlesung über die deutsche National-literatur, Gutersloh, 1879, P. 336.

(19) A. Eloesser. Die deutsche Literatur. Berlin. 1931. vol. 2, P. 202.

(20) A. Bartels. Geschichte der deutschen Literatur, Braunschweig, Berlin, Hamburg, 1943, P. 334 - 5

(21) K. Bottcher & H. J. Geerdts, eds., Kurze Geschichte der deutschen Literatur, Berlin, 1981, P. 426.  


(22) W. Kohlschmidt. geschichte der deutschen literatur, Stuttgart, 1975, P. 134.

(23) P. E. Lewis. « Notes on the editor function » in P. Hernadi, ed., the Horizon of literature, lincoln, 1982, P. 227.

(24) W. Backley. « Towards a systems methodology of social control processes » in W. E. Hattnett, ed., systems. Annraches, thenries - Annlications. Dordrecht Boston, 1977 P. 65.

(25) Liu Wu - chi. An intrnduction to chinese Literature, Bloomington, 1966, P. 169.

## الأدب الياباني والترجمة

• كنجي تاكاهاشي • ترجمة: محمود منقذ الهاشحي

( عن الإنكليزية )

تعريف :

« الأدب الياباني والترجمة » Japanese Literature and Translation هو عنوان الكلمة التي ألقاها الأستاذ الدكتور كنجي تاكاهاشي Prof. Dr. Kenji Takahashi في المؤتمر العالمي السابع للاتحاد الدولي للمترجمين الذي انعقد في ( نيس ) بفرنسا ربيع ١٩٨٦ ونشرته مجلة Universitas الفصلية ( الطبعة الإنكليزية ) صيف ١٩٨٦ . وتاكاهاشي أستاذ في جامعة طوكيو وقد نشر عدداً من البحوث وكثيراً من الترجمات عن الأدب الأوروبي . وكتب سيرة غوته في مجلدين ، وسيراً لـ شيلر وهرمان هسه وهابنه . وتشتمل ترجماته على أعمال هسه وغوته . وهو عضو في الأكاديمية اليابانية للفنون ، وشغل بضع سنوات منصب رئيس لنادي P. E. N. في اليابان . وفي ١٩٨٥ حاز على ميدالية المنجزات الثقافية العظيمة من الحكومة اليابانية .

- المترجم -



لقد تطور الأدب الياباني في وقت مبكر كأداب بقية البلاد على الأقل ، وأنتج عدداً من الأعمال الممتازة . ومن هذه الأعمال ( غنجي مونوغاتاري Genji Monogatari ) ، أو ( رومانسيات غنجي ) ، التي كانت رائعة نادرة في الشرقي الزمن البعيد قبل أكثر من ثلاثمائة سنة من ( الديكاميرون Decameron ) لـ ( بوكاتشو Boccaccio ) ، والتي ما تزال الآن معروفة على نطاق واسع في العالم بفضل الترجمة الشهيرة التي قام بها آرثر والي Arthur Waley . وكانت ( المانيوشو The Manyoshu ) ، أو مجموعة القصائد الغنائية ، التي هي أقدم من الـ ( غنجي ) بثلاثمائة سنة ، ازدهاراً مشرقاً كذلك للأدب الوطني ، وقد تُرجم عدد من غنائياتها إلى اللغات الأخرى المختلفة . وأصبح الـ « هايكو Haiku » ، وهو نمط من القصيدة الغنائية القصيرة ينطوي على المشاعر اليابانية الموسمية الفريدة ، معروفة للكثير من الأجانب من خلال عدد من الترجمات للغنائيات الرفيعة التي أنجزها أساتذة عظام من أمثال باشوماتسو - أو ، وهي الآن تمد الشعراء الغربيين من الجيل الجديد بالتحريض الشديد . \*

وفيما بعد عانى الشعب الياباني من حالة سياسية سيئة حيث تبنى الحكام الإقطاعيون سياسة الباب المغلق رداً طويلاً من الزمان . وكانت إلى ذلك مشكلات مفروضة على البلاد جغرافياً ناجمة عن كونها جزيرة منعزلة لها مصاعبها في الاتصال مع البلاد الأجنبية ، ومقطوعة تقريباً عن مؤثرات الثقافات الأخرى باستثناء الكونفوشيوسية الصينية والبوذية الهندية . وعلى ذلك أصبح الشعب مغلق الذهن تماماً في كل ناحية ، ولم يستطع أن يطور ثقافته التقليدية بذهن منفتح كما كان في أيامه الممعة في القدم .

وإنه لمن المثير حقاً أن يكون من العسير في هذا البلد الضيق جغرافياً أن يوجد أي امتداد عقلي ونزيه ، والطبقات العليا تقمع الطبقات الدنيا رأسياً . فقد كانت العلاقة بين السيد والتابع علاقة إخضاع مفرط ، والصلة الطولانية التي تسيطر فيها الطبقات العليا على الطبقات الدنيا رأسياً طُبِّقَتْ كذلك على ( الساموراي ) (★) ( Samurai ) وسكان المدينة ، بحيث جعلت حياتهم اليومية ثقيلة الوطأة خلواً من الحرية . وفي الأسرة كانت الزوجة ملزمة على الخضوع المطلق للزوج ، وعلى الأخ الأصغر طاعةً الأكبر .

وعلى حين من الصحيح أن هذا الوضع قد ساعد الشعب الياباني على أن يكتسب فضائل الخير الفريدة من الطاعة والولاء المخلصين ، فإنه فقد فرص التعرض للثقافات والتقاليد المختلفة من البلاد الأجنبية ، وأدى ذلك بجلاء إلى افتقار اليابانيين إلى النقد الذاتي لفضائل الخير المختلفة .

وتمكّن هذا النظام الشعبي اللامعقول أن يستمر في البقاء أمداً طويلاً لعدم وجود المحرضات من العالم الخارجي ، وكان التعبير الليبرالي عن الإنسانية مكفوماً إلى حد كبير ، مما أدى إلى ذبول النشاط الأدبي ، فلم يكن بالإمكان تحت هذه الظروف إنتاج تحفة أدبية تعقب ( غنجي مونوغاتاري ) . ورغم أن عدداً من الأعمال المتميزة قد نُشرت في مجال ( التانكا Tanka ) ( وهي نوع من القصيدة القصيرة ) ، والهايكو ، وقد كان المتنفس الوحيد المتروك لكل طبقة اجتماعية ، فقد كان من شبه المستحيل التعبير عن الأفكار والانفعالات

---

(★) الساموراي : هو التابع العسكري لنبييل ياباني إقطاعي .

العميقة والمعقدة من غير ارتباك في شكل القصيدة القصيرة المؤلفة من سبعة عشر أو واحد وثلاثين مقطعاً فقط .

وهكذا نمت سلاسل من الفنون الفريدة ذات الجمال الشكلي المقيد وهي تحتوي التانكا ، والهايكو ، ومراسم الشاي ، وترتيب الزهر ، والكابوكي Kabuki ، ومسرحيات النو Noh Plays وسواها في هذا البلد المغلق ، ولكن لم يتح للآدب الحديث أن يحرث أرض الحرية بقصد طرح الأسئلة على البشر على أساس الإنسانية .

حتى إذا درست اللغة الهولندية إلى حد ما خلال انحلال حكومة شوغونات ( Shogunate ) في عهد ( توكوغاوا Tokugawa ) ظهر السبيل إلى الثقافة الغربية ضيقاً كسم الخياط . وأخيراً ، بعد الإصلاح الميجي Meiji Restoration ، انفتح الباب وظهر التحرر الإنساني إلى بعض الحدود . وبدأت الثقافة الغربية تجري في هذا البلد بسرعة وحرية ونشطت الترجمة في عديد من الحقول ، مرتقية باستيعاب الفنون والعلوم الغربية .

وانفتحت الرواية اليابانية على طريقتها المتقدمة بترجمة الروايات الغربية . وكان دوستوفسكي يسمى بين حين وآخر ( الأب ) للروايات اليابانية المعاصرة ، وعُدّ فلوير وستاندال في كثير من الأحيان نموذجين مرموقين لرتل من الروائيين اليابانيين .

ورغم أنه بعض ذوي الثقافة الرفيعة كانوا يؤلفون القصائد ذات الأسلوب الصيني والشخصيات الصينية فإنه لم يكن لمثل هذا الأسلوب في القصائد أن يعبر عن الأفكار والانفعالات الإنسانية في هذا البلد إلا

بـ ( التانكا ) والهايكو المذكورين آنفاً . وهكذا ، فإنه بتحريض من ترجمة القصائد الغربية للشعراء غوته ، وهائنه ، وشيلي ، وكيتس ، وويتان ، وفرلين ، وبودلير ، وسواهم ولدت القصائد الحديثة في اليابان . والقصائد المترجمة من نحو ( الوردة الوثنية الصغيرة ) لغوته ، و ( وردة الصيف الأخيرة ) لتوماس مور ، و ( أنشودة الخريف ) لفرلين إنها هي قصائد معروفة اليوم في اليابان شأن الأغنيات اليابانية الأصلية .

وترجمة مسرحيات إيسن وهابتمان رفعت الستار عن المسرحيات اليابانية الحديثة ، و ( سيرانوده برجرآك ) لإدمون رويستان وبعض مسرحيات برتولت بريخت هي من الذخيرة التي لا يستغنى عنها في اليابان حتى اليوم .

كذلك في حقل الفلسفة فإن كانت ، وهيجل ، وماركس ، وشوبنهاور ، ونيتشه وسواهم فقد ظلوا يُترجمون بنشاط أكثر من خمسين سنة . وأصبحت الترجمة الفلسفية من الذرائعية إلى الوجودية ، والنقد الأدبي في انكلترا وأمريكا وفرنسا الآثار المعيارية العظيمة للنقد الياباني . وإلى جانب ذلك استيقظ في الفكر بسبب هذه المثريات بعض من المفكرين القدامى في هذا البلد وأعيد تقديرهم ، من نحو ما كشف فينيلوسا وبيرونوتاتو الغطاء من جديد عن الجماليات اليابانية القديمة .

إن هذه التغيرات الثورية في الأدب الياباني بوصفها نتيجة ترجمة الأدب الأجنبي إلى اليابانية - والتي يمكن أن ندعوها تحولاً أفقياً وعمودياً - لم تكن لها أهمية كبيرة في أقسام الأدب في اليابان وحسب بل كذلك أكبر التأثير في الذهن الياباني بأحدث مفهوم وأشدّه حرية عن التفاعل المعترض بين القطاعات

المتنوعة من الجمهور الياباني التي لم تكن تعرف بعضها من قبل . وفي هذا النطاق الواسع أيضاً كان التحول ( الأفقي - العمودي ) .

مما تقدم ذكره لن يكون من الغلو في شيء أن نقول إن الأدب الياباني الحديث قد تعهدته الترجمة عن الثقافة الغربية ، وأنها بسبب ذلك لا نستطيع أن نكون شاكرين كثيراً لهذه البلاد الأجنبية .

من جهة أخرى ، كانت ترجمة الأدب الياباني إلى اللغات الأجنبية ضئيلة للغاية حتى الحرب العالمية الأولى ، وبدأ أن لليابان اتصالاً وحيد السبيل لا يلجأ إلا إلى الاستيراد في حقل الترجمة .

ولا شك أن بعض الأعمال الكلاسيكية اليابانية من مثل ( تاكيتوري مونوغاتاري ) و ( غنجي مونوغاتاري ) قد ترجم قبل هذا التاريخ بزمان بعيد . وعلى أية حال ، فإن الأدب الياباني الحديث بنموه تحت تأثير الأدب الغربي المترجم فإنه لم يعلق أهمية كبيرة على ترجمة هذه الأعمال إلى اللغات العربية . وإذا كان ( سوسيكي ناتسومه ) و ( أوغاي موري ) وما يزالان الدعامتين الكبيرتين اللتين تسندان الأدب الياباني منذ عهد ( مييجي ) ، فإنها قد اكتسبا أسلوبيهما من الكتابة الأصلية في الأدب الإنكليزي بالنسبة إلى الأول والألماني بالنسبة إلى الثاني ، وكانا أدبيين من جهة ودارسين للأدب الأجنبي من جهة ثانية . وقد تعلم جلّ الكتاب اليابانيين المعاصرين أو الشباب في تلك الأيام ثقافتهم وتقنياتهم من دراسة الأدب الأجنبي .

وفي ظل هذه الظروف كان من النادر أن يترجم الأدب الياباني الحديث

المقبول حصراً في البلاد الغربية إلى اللغات الأجنبية . وكانت ( أنا هرة ) لسوسيكي من الاستثناءات القليلة في ذلك الزمان ، فقد ترجمت إلى الإنكليزية في ١٩٠٦ ، وكانت تشتمل على الكثير من الثقافة والهزل الإنكليزيين ولها نكهة أدب أجنبي معين يشبهها إلى حد ما بـ ( كاترمور ) لـ ( إ . ت . أ . هوفمان ) من ألمانيا .

وعلى النقيض من ذلك فإن معظم مسرحيات شكسبير ، و ( فاوست ) و ( آلام الفتى فرتز ) لغوته ، وعدداً كبيراً من الأعمال المشهورة لكتاب الروس والفرنسيين فضلاً عن المسرحيين الحديثين من الألمان والأوربيين الشماليين قد ترجمت إلى اليابانية في فيض من الأعمال . وأصبح هذا الاتجاه من ثم أشد هيمنة ، وبدت اليابان واحدة من عمالك الترجمة العظيمة في العالم في ذلك الحين .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من جهة أخرى ، لم يحدث إلا في زهاء العام ١٩٣٠ أن بدأ الأدب الياباني يُقدّم إلى البلاد الأخرى ، وبعد انقضاء بضع سنين على انتهاء الحرب العالمية الثانية أصبحت الترجمة من هذا النوع منتشرة إلى حد ما . وفي هذه الأيام فإن عدداً من الأعمال للكتاب الثلاثة الموهوبين التمساء الراحلين : « ياسوناري كاواباتا ( Yasunari Kawabata ) و ( أوسامودازاي ( Osamu Dazai ) و ( يوكيوميشما ( Yukio Mishma ) يُقرأ في الكثير من اللغات الأجنبية ؛ وعديداً من الكتاب الآخرين أمثال ( ريونوسوكه أكو تاغا ( Ryunosuke Akutagawa ) و ( ياسوشي إينوه ( Yasushi Inoue ) و ( كيميفوسا أبه ( Kimifusa Abe ) قد ترجمت أعمالهم ووصلت إلى نطاق واسع من القراء .

ومن الجدير بالملاحظة كذلك أنه بموازاة الاتجاه المذكور أعلاه فإن عدداً من الأشكال الأصلية اليابانية في الثقافة ، بما فيها الهايكو الخاص باليابانيين المغرمين بالبساطة ، ومسرحيات النوا العميقة من اليابان القديمة ، و ( The Zen ) ، وهو شكل من الفكر الشفاف للبوذية بالأسلوب الياباني ، أصبحت مقبولة تدريجياً بشكل جديد في البلاد الأخرى . وعلى هذا النحو سرعان ما تحسّن الاتجاه أحادي السبيل في حقل الترجمة .

ومهما يكن فإن هذا التحسّن قد استقر في محجر العين وشكل دافعاً من الآن فصاعداً . وإن الجمعية اليابانية للمترجمين ، التي هي منظمة فرعية من منظمات الاتحاد الدولي للمترجمين تتعاون في هذا النشاط على الشئاء الرسمي على أولئك المترجمين اليابانيين والأجانب الذين قاموا بإنجازات قيمة في ترجمة الأدب الياباني عدداً من المرات . وينشر ( نادي القلم ) الياباني ( أخبار القلم ) سنوياً ، ويدرج فيها بعض الترجمات للقصص القصيرة و خلاصات للقطع الطويلة من مؤلفات الكتاب اليابانيين .

وقام النادي كذلك بعقد المؤتمرات الدولية في طوكيو وكيوتو حول موضوع ( تأثيرات الأدب المتبادلة في الشرق والغرب ) مشجعاً النشاط الفعال في هذا الغرض . وقد عقدنا مؤتمراً دولياً في كيوتو حول الدراسات اليابانية ، وعممنا الدعوات لتشمل علماء اليابانيات القليلين في كل أنحاء العالم ، ونشرت منذ مدة قريبة وقائع المؤتمر وبحوثه .

وإننا لنؤمن أن هذه المحاولة ستكون ذات أثر تحريضي كبير في تعزيز التأثيرات المشتركة المرغوبة بين اليابان والبلاد الأجنبية .

## سارتر يحاكم فرويد عن لفرنسية

• ترجمة : عيسى الخش

### ( عن الفرنسية )

« من الأمور التي لا يعرفها إلا المتبعون أن هوليود كلفت سارتر كتابة سيناريو عن حياة فرويد ففعل . ولكن عمله لم يعجب المخرجين . . إلى القارىء بإيجاز قصة هذا التكليف ، ومقطعا من السيناريو »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في عام ١٩٥٨ ، كلفت هوليود ، وبالتحديد المخرج السينمائي جوهن هوستون ، الفيلسوف جان بول سارتر كتابة سيناريو عن حياة فرويد ، وتخصيصاً عن الفترة ( البطولية ) منها ، تلك التي عزف فيها عن التنويم المغناطيسي ، ومضى يتدع تدريجياً ، وبكثير من المعاناة ، التحليل النفسي . وقبل سارتر المهمة . كانت المكافأة مغرية ، وجيوبه فارغة . وفي نهاية عام ١٩٥٨ أرسل إلى المخرج عرضاً موجزاً لموضوع الفيلم جاء في ٩٥ صفحة . وقد قبل هذا العمل الأول . وفي العام الذي تلا بدأ كتابة السيناريو ، فطلب إليه المخرج إجراء بعض التعديلات ، وحذف بعض المقاطع ، فقدم سارتر ما وسعه من التنازلات ، ثم أدركه الملل . وفي نهاية الأمر اختصر السيناريو



اختصاراً كبيراً على يد محتر في السينما ، فاشترط سارتر ألا ينسب إليه ، عند عرض الفيلم .

ما الذي كان بين الرجلين ؟ قد يعني ذلك صيادي الطرف ، وسمار المحافل الأدبية ، ولكنه لا يدخل في صميم موضوعنا . فالمهم أن نعلم كيف قرأ سارتر فرويد ، وأياها كانت مصادره ؟

في عام ١٩٥٨ بالتحديد ظهرت الترجمة الفرنسية للمجلد الأول من سيرة فرويد . ويتناول هذا المجلد الفترة التي تعني كلاً من سارتر وهوستون ، فترة شباب فرويد ، وتنتهي بنشر كتابه تفسير الأحلام ، الذي أعقب موت الأب . وقبل عامين من ذلك كانت قد نشرت تحت عنوان ( ميلاد التحليل النفسي ) رسائل كان فرويد قد بعثها إلى صديقه ويلهلم فليس ، ومخطوطات متعلقة بهذه الرسائل ، وكانت حتى للمتخصصين ، كشفاً مبنياً .

ومما لا ريب فيه أن هذه القراءات قد غيرت جذرياً صورة لفرويد كانت في ذهنه . لقد كشفت له عن شخصية متناقضة ، عنيفة ومتحفظة ، في عراك دائم مع نفسها ومع ما يحيط بها ، عنيدة وممزقة . وكانت توحى أن ابتداء التحليل النفسي كان ثمرة جهد طويل انصب على المؤلف ذاته ، بل - وهذا ما كان أعظم قيمة في نظر سارتر - ضد المؤلف ، تحلله خطوات إلى الأمام حيناً ، وأزمات ، وارتدادات . وأخيراً فإن هذه القراءات قد سمحت لسارتر بأن يرى في تعاقب الفرضيات المعروضة ، وفي التعديلات الجذرية أحياناً ، التي أجريت على النظرية ( يكفي أن نفكر باطراح نظرية الأغراء ) شيئاً آخر غير المران العقلي ، كما أنها ليست ثمرة الخبرة والتحقيق الدقيق في الوقائع : بل

هي بالأحرى قصة استشفاء كان موضوعها فرويد ذاته ، شأن مرضاه الآخرين الذين كان يعالجههم كما يستطيع . ولعل فرويد ، الطبيب المريض قد اكتشف التحليل النفسي رغماً عنه لكي يشفى هو ذاته ، ولكي يحل تناقضاته . بروز هذه الحقيقة لسارتر كانت مقدمة لكتابة ( أبله العائلة ) : العصاب والإبداع بينهما شراكة قائمة . ولقد قامت بينهما لأن العصاب يحد ذاته إبداع ، ولكنه إبداع خاص ، وخال من المعنى بالنسبة لصاحبه ، لأنه مكتوب بلغة لا يملك مفتاحها ( وكيف يمكن فتح صندوق مغلق مفتاحه في داخله ؟ ) .

إن الفكرة التي كانت لدى سارتر عن فرويد ، وفحواها أنه زعيم مدرسة نظرية ، محدود قليلاً ، وفيلسوف غث لا يثبت أي مفهوم من مفاهيم أمام الامتحان ، هذه الفكرة زالت من الوجود . ولقد كان مصدر سعادة لسارتر أن يرى آراءه تنهاوى ، بشرط أن يكون هو المستفيد من ذلك .

إن تشدد فرويد المطلق ، ورفضه الدخول في أي نقاش عندما يقتضي الأمر التنازل لما هو حق ، ومعارضته العنيدة للطب النفسي السائدين حيث لا يحتميان إلا بلبقهما ، والعداء للسامية الذي عانى منه ، وعزلته ، وفقره أيضاً ، واحتقاره للأجناد ، كل هذه السمات ، قد نقصر عن الحقيقة إذا اكتفينا بالقول إنها فتنت سارتر . فمن جهة كان يرى فيها نفسه : « وأراهن أنه اغتفر لفرويد تعلقه ببارتا ، وغيرته القائمة ، مع أنه استطاع أن يكتب يوماً : « لا نملك أن نسأل معاً في آن الإعجاب والحب » .

وأذكر أنني سمعته يقول ، وهو يقرأ كتاب جونس ، متلمظاً : « ولكن قل لي ، ( فرويدكم ) هذا عصاي حتى نخاع العظم » وفجأة وسعه أن يفهم ،

إن لم نقل يقر ، أفكاراً كان في السابق ، كفيلسوف ، بقي ديكارتيّاً أكثر مما ظن ، مزقها إرباً ، كفكرة اللاشعور والكبت . وإذا كان لي أن أثق بشاهد ، فإن سارتر قال متحدثاً عن المخرج هوستن : « الشيء المزعج فيه أنه لا يؤمن باللاشعور » فهل كان ذلك ارتداداً لذيذاً أم ماذا ؟

إني ، بعد قراءة السيناريو ، أميل إلى الفرضية الأولى ، لأنه يبدو لي غير منازع أن سارتر قد استطاع أن يفهمنا ، بل أن يتوصل هو نفسه لفهم وتفسير عدد من الظواهر ، لا تكفي فكرة سوء الطوية التي شهرها طويلاً في وجه فرويد لتفسيرها .

إن مشروع سارتر لم يسلم من مطمح ( الكلية ) الذي تحقق بالكامل في كتابه عن ( فلوبر ) . إنه مشروع جسيم ، وأخاف القول إنه غير معقول إذ يهدف إلى معرفة كل شيء عن رجل ما ، ولكني أميل إلى الاعتقاد أن السيناريو الذي كتبه عن فرويد قد يسر له أن يؤلف كتابه فلوبر . في ( أبله العائلة ) كسب سارتر الرهان وحقق تقريباً مطمح . أما في السيناريو فبقي الرهان مفتوحاً . . . ذلك أن سارتر حاول فيه أن يمسك بعدة خيوط معاً ، من غير أن يقلت واحداً منها . وفي الواقع كانت تلزم آلاف الصفحات لتحقيق ( الكلية ) في مشروعه ولكي يوضح لنا : فرويد اليهودي ، وفرويد البورجوازي ، وفرويد الابن ، والصديق ، وفرويد المتحضر ، وفرويد المستسلم لاندفاعاته ، وفرويد ابن ( فيينا نهاية العصر ) وفرويد غير المحدود بحدود . . .

قد نتذكر هذا القول الذي ورد في كتابه ( الكلمات ) : ليس ثمة أب

صالح ، تلك هي القاعدة ؛ وليس لنا أن ننحي باللائمة على الناس ، بل على صلة الأبوة التي رثت وتعفنت . ومع هذا فإن سارتر سيحاول أن يجعل من هذه الصلة محور السيناريو فيقدم لنا فرويد في اشتباكات مع صورة الأب ، مستأنفاً مع أساتذته بروك ، ومينر ، وبروير ، رحلة التعلق والرفض والقطيعة ، واجداً في مرضاه إما الأب الذي يقوم بالإغواء ( سيسيلي ) أو ذاك الذي يقوم بالخصاء ( كارل ) إلى أن يكون التحرر النهائي بموت الأب جاكوب ، فيصبح بعدئذ أباً للتحليل النفسي . وسارتر الذي كان يتمنى أن يكون بلا أب ، والذي كان في عمله ككاتب يكره أن يعد نفسه ( أباً لعمله ) وجد في قدر فرويد الشاب ما يزلزل إن لم نقل ما يدمر قناعته .

ولست أظن أن سارتر يقدم في هذا السيناريو تفسيراً شخصياً ومبتكراً لشخصية فرويد . بل إن فرويد هو الذي فسّر سارتر . وكيف لنا أن نشك في ذلك حين نعلم أن سارتر ، بعد أن ( عايش ) فرويد وآلافه ، راح يكتب سيرة حياته ، وهي سيرة لا نعلم عنها إلا عناوينها : ( جان الذي لا وطن له ) ، ( جان الذي لا أب له . . . ) ومن هذا المشروع ستتفرع ( الكلمات ) ثم بصورة غير مباشرة ( أبله العائلة ) وأذكر أنه من أجل أن ( يوجد ) تلك السيرة التي انقلبت إلى ضرب من ( التحليل الذاتي ) ، قرر سارتر أن يدون أحلامه ، وهو يومئذ علم عصره ، وأن يخضع لعمليات روز ، وأن يفكر ، ولو مرة قصيرة واحدة ، بأن يعنولتحليل نفسي .

ومن غير قسر للكلمات ، يمكن أن نفترض أن السيناريو عن فرويد أصبح أيضاً بالنسبة لسارتر سيناريو فرويد قام هو فيه بدوره . ( إنه لم يقلل قط

من قيمة فرويد ، بل هو يعرض بنزاهة مفاهيمه الأولى ( بحيث أن السيناريو الذي نظر إليه أول الأمر كعمل يتفكه به ، قياساً بالعمل الذي كان يزعم الانخراط فيه بكليته ، أي كتابيه : « نقد العقل الديالكتيكي » و ) أبله العائلة ( قد ألماه عن برنامج هذا . وربما أتى عليه وقت ، وافق فيه ، لكن ضاحكاً في ( عبه ) على النظر إلى نفسه ، شائناً جميعاً ، كواحد من أبناء فرويد . ولكنه ابن لا يعتريه الكلال ومصمم بحزم على أن لا يحمل طويلاً على ظهره هذه النسبة ...

ج . ب . بونتاليس



## موت الأب

« سواء أكره المرء أباه أم أحبه ، فإن  
الحادث الأهم في حياته هو موته » .

فرويد في مكتبه ، وقد أيقظه المنبه بغتة . كان ذلك عقب دفن أبيه  
جاكوب - جاكوب - وكان قد غلبه النوم .

يفتح الباب .

الخادمة :

الدكتور فليس<sup>(١)</sup> ( يظهر فليس ، يهب فرويد للقاءه ،  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
يتصافحان بشدة » .

فرويد :

لا حد لارتياحي لوجودك في فيينا . فأنت وحدك تستطيع  
مساعدي . ويلهلم ، إني في ضيق من أمري .

فليس : ( باهتمام صادق : أكنت جداً متعلقاً به ؟

فرويد :

بأبي ؟ صبراً تصور أني لا أعرف حقيقة الأمر .

كنت متعلقاً به ، نعم بكل جوارحي . وإن وفاته في طريقها إلى  
جعلني مجنوناً ( يستدير عن فليس ، وينظر صوب النافذة ) .  
ومع هذا أتساءل عما إذا كنت أحبه ( يعلو وجهه القنم ) .  
أحياناً ، حسبت أني أكرهه ( يهز رأسه كأنها للتخلص من هم ،  
ثم ينقلب إلى فليس بعينين متقدتين ) .  
لا أهمية لذلك .  
سواء أكره المرء أباه أم أحبه ، فإن الحادث الأهم في حياته هو  
موته .



ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

( يتسم فليس برقّة )  
أن يبغض جاكوب فرويد ، أمر يبدولي محتملاً . إنني لم أراه إلا مرتين ، ولكن كان  
له طلعة إنسان رجل .

( فرويد يتمشى باضطراب في الحجرة ) .

فرويد

في هذا الشأن ، نعم ! كانت له هذه الهيئـة ، ولكن هل يثبت  
ذلك شيئاً ؟

( يرتد نحو فليس قلقاً . يأخذه من كتفيه ، وينظر إليه كمن يهدده ) .

فرويد

أحياناً قلت لنفسـي ، ليس أمراً سويّاً أن أكرهه بهذه الشدة ؛

لزام أن أحدنا مسخ ، إن لم أكن أنا فإنه هو .  
( فليس متضايقاً من المنحى السيكلوجي الذي نحاه الحديث ) .

فليس :

ولكنك أحبيته ، فما الأمر ؟  
فرويد ( قائماً ) نعم . لقد أحبيته أيضاً . ( بعنف مفاجيء ) .  
وذلك سبب إضافي لكي تبدولي مشاعر البغضاء هذه غير  
مفهومة ( من غير أن يواجه فليس ) .  
ما الذي ينبئك أني لا أكتب في أعماق لا شعوري ذكرى  
من الطفولة . . . دنيئة ؟

ما الذي ينبئك أني لا أكتب في أعماق لا شعوري ذكرى  
من الطفولة . . . دنيئة ؟  
<http://Archive.org>

يجب أن أطبق على نفسي منهجي .  
لو استطعت أن أعصر نفسي كليمونة . . . ( شارداً  
قليلاً ) من قال هذا ؟ « كعصر الليمونة » لقد سمعت  
أحدهم . . آه نعم سيسيلي ( ٢ ) ( ضحكة جافة ) .

تأمل ! هاك نجاحاً كاملاً . لقد حاولت قتل نفسها .

: ومنعتها من ذلك ؟

: نعم .

: أشكرك لتحديد التواريخ . فحساباتي تثبت بصورة قاطعة

فليس

فرويد

فليس



فرويد

ولا سبيل لدحضها ، أنها تعاني من عصاب هستيري .  
: نعم الأمر . فقد خالطني هذا الظن . تصور . ( بعد  
برهة ) .

ثم تلفت لي أمها . إن الصغيرة مجنونة بالقلق .  
وأعتقد أن عصابها في سبيله إلى أن يتحول إلى مرض  
نفسي لا شفاء منه . ( مشيراً إلى حجمته ) ولكن  
ما الذي أعوج ههنا في الداخل حتى غدوت ولا عمل لي  
إلا الإضرار بالناس ؟

( فجأة يبدو هادئاً ومستقراً . ينظر طويلاً إلى  
فليس ، وفجأة ) :  
<http://Archive.org/details/psychology>  
سوف تساعدني ؟

فليس

: على ماذا ؟

فرويد

: تعال ( يجذبه حتى الديوان . مشيراً إلى الكرسي القائمة  
أمامه ) اجلس ثمة . ( يمسك به ) .  
لا .

( بعد لحظة تردد يأخذ الكرسي ، وينقلها إلى رأس  
الديوان - إلى المكان الذي أصبح تقليدياً لجلوس المحلل  
النفسي ) .

هناك .

فرويد

: أفضل لي ألا أنظر إليك : إنني أعرفك جيداً .

ستقوم بدوري . فأنا المريض .

( فليس يتمنع ، شاعراً بالضيق ومغضباً ) :

فليس أنت مجنون ؟ إني لست طبيباً نفسياً .

فرويد ثم ماذا ؟ إذا أردت أن أحلل حالتي ، فينبغي أن أنكلم

أمام أحدهم ( يجبره على الجلوس فيما يتمدد هو على  
الديوان ) .

ليس لك ما تفعله سوى أن تستمع إلي . إني  
لا أعلم أياً أن أذهب . لكن يلزمي شاهد .

( فليس وقد جلس ، أشعث الشعر ، بعد أن رفع  
كفيه . فرويد يتكلم ، متمدداً ) .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

الحلم أولاً .

كانت دكانة حلاق . أمس ، ذهبت لأحلق  
شعري : كان ثمة جمع غفير ولقد وصلت بعد تمام  
الدفن . واعتراني الحجل .

حسناً . حلم خجل وندم . إني أرى الصفائح  
المطلية في حلمي : « الرجاء إغلاق العينين » .

وهذا يعني « أن على الأبناء أن يغمضوا عيني  
آبائهم . وأنت ، أنت وصلت متأخراً لكي تغمض عيني  
أبيك » .

فليس  
فرويد

: اسمع يا فرويد .

: اسكت . اسكت قلت لك . ثمة شيء آخر . الحلم هو

دائماً إشباع رغبة . أين الرغبة ؟

انتظر . انتظر رجاء .

إغماض العينين يعني أيضاً : الموت . كان بودي لو

أموت ، منذ سنوات وأنا أدعو الموت في حلمي . بي مثل

غريزة الموت . تلك سمة من سمات طبعي لا أستطيع أن

أغمض عيني عنها .

( يقول الكلمات الأخيرة بصورة طبيعية من غير أن

يفكر فيها . فجأة يهب من رقدته ليجلس على

الديوان )

http://Archivebeta.Sakhril.com

الصياغة يزورون البيانات والحكومة تغمض

عينها .

هذه المرأة تجد أنه أخلق بذكائها أن تغمض عينها

عن خيانات زوجها ( بعد برهة ) .

أترى ؟ لقد عاودتني العبارة من تلقاء نفسها من

غير أن أبحث عنها . وبمعنى ثالث . أعمق الثلاثة .

المعنى الذي يفسر الحلم كله . فبحكم الاحترام الواجب

علي كابن ، أريد أن أغمض عيني عن عمل أناه أبي .

( ينهض ويمشي مضطرباً ) .

فرويد : عمل لا أود رؤيته . عمل أخفيه عن نفسي . أكتبته خارج شعوري .

فليس بهم أن ينهض بدوره . فرويد بلهجة أمرة :  
ظل مكانك .

سأجد هذه الذكرى ولو أمضيت حياتي كلها بحثاً عنها .  
( يعود للجلوس ) .

لقد حدث ذلك أثناء هذه الرحلة . إني على يقين من ذلك . لقد ولدت في فريبرغ بيوهيميا . كان أبي تاجر جوخ . كان غنياً . وباستشارة العداء للسامية اعتراه الخوف . رحلنا إلى لايبزيغ ثم إلى فيينا ، وقد خوت أيدينا . كان ذلك إذ كنت حدثاً صغيراً .

<http://Archivebeta.Sakhr.net>

ماذا فعل ؟ ما الذي جرى ؟  
( فجأة ينفجر ضاحكاً ) فليس ينتفض .  
فليس ( مهتاجاً ) سيغموند . . .

فرويد ( مستمراً في الضحك ) : صبراً أرجوك ،  
أتدري لم أضحك ؟ كنت أحدث نفسي : « حتماً إن الشيخ  
جاكوب قد اغتصب إحدى بناته على مرأى مني » ثم ما لبثت  
أن تذكرت أن شقيقاتي ما كن ولدن .

( فليس ينظر إليه مرتعباً ) فرويد مستغرقاً جداً في أفكاره ، لا يفتن إليه . إنه

جالس إلى الديوان ، منحني إلى الأمام . بعد برهة يتمدد قليلاً يتقلب على  
خاصرتيه ، يستقيم جالساً ، ويمد ساقيه على الديوان ، متهيئاً لأن يتمدد كما  
فعل في السابق ) .

فرويد : لنكمل .

( فليس ينهض في الوقت ذاته ، يقف في مواجهته فرويد ، وقد بدا عليه  
التصميم القاطع بأن يتوقف عن المتابعة ) .

فليس : آه كلا . مرة واحدة تكفي .

هذه الطريقة غبية .. إنها مقالة لا ترابط فيها . وهما  
اللعب بالتجانس اللفظي .

: إنها ليست طريقة .. إنني أبحث فأعني ..

: ليس بمقدوري أن أعينك ما دمت لا أفرّك . لقد كان

التنويم المغناطيسي أولى بحبي .

( يقبل فرويد نحوه في هيئة من التحدي كأنه

جنسية مثلية ) .

فرويد : حسناً نومي .

فليس : ( يتقلب عنه فجأة ) :

لا أحسن ذلك . ثم إنك لست مريضاً نفسياً .

فرويد : ولم لا ؟

فليس : ( مازحاً ) : إننا نؤلف فريقاً يا سيغموند ، وليس من

حقك أن تعاني اضطراباً في شعورك .

في برشتغادن ، قدمت لي عملاً متيناً : الاستقصاء  
عن طريق التنويم ؛ إحدى عواقبه : الخلل الجنسي .  
حالياً ، عجزت عن متابعتك . ما حاجتك إلى تحليل  
حالاتك النفسية ؟

فرويد : غدوت لا أثق بشيء . فسييلي قسرتها على أن تفضي  
باعترافاتها .

فليس : بقيت ثلاث عشرة حالة .

فرويد : لعلني مارست القسر على المرضى ، أو أنهم كذبوني .

فليس : وماذا كان يفعلهم أن يلوثوا سمعة أبيهم ؟

فرويد : وما انتفاعي بتلوث سمعة أبي ؟

فليس : ( خائفاً ) ماذا ؟ ( يحاول التهورين من الأمر ) :

سيغموند !! لقد تعرضت لصدمة رهيبية ، ثم إنك

أرهقت نفسك بالعمل في الآونة الأخيرة . مررت بهذا .

دع مرضاك لمدة خمسة عشر يوماً ؛ واصطحب مارتا

والأولاد إلى عطلة ، فأنت بحاجة إليها .

فرويد : المرضى ، تركهم سهل ؛ فلم يبق عندي أحد منهم . أما

أنا ، فلا أستطيع ترك نفسي .

فليس : ( مستعيداً سلطته ) : استمع إلي يا سيغموند . . إننا

نعمل معاً . ونظرية العقابيل أنا بحاجة إليها لحساباتي ؛

يجب أن تبقي عليها . ربما كنت وقعت في أخطاء

تفصيلية . حسناً جدها . صححها ! خذ من الوقت

ما شئت . ولكن تعاوننا سيفقد كل حجة للاستمرار إذا  
أنكرت الوقائع التي يقوم عليها .

فرويد

: ( حائراً ، طبعاً ) : أخطاء .. نعم .... ربما ....

فليس

: ابحث عنها . ولكن لا تنقب في نفسك . ستصبح مجنوناً إذا  
حاولت أن تعرف نفسك . إنا لم نخلق لهذا .

فرويد

: ( ناظراً إلى فليس بفضول جديد ، ملتزماً الحيلة ) :

فليس ألم تحاول ذلك مرة ؟

فليس

: أن أعرف نفسي ؟ إطلاقاً ..

فرويد

: ( يحك رأسه من غير أن يرفع نظره عنه ) : أفهم .

( في غرفة سيسيلي ، مريضته النائمة - فرويد يصيح :

أوف - يتذكر .. كذ .. حدثت تلك الرحلة .. تلك

الرحلة .. الوقت ليل .. قبل أربعين عاماً ..

إحدى عربات القطار معمئة في القدم ، وغاصة

بالمسافرين .

جاكوب فرويد ، وكان ما يزال شاباً ، جالس إلى

جانب مدام فرويد التي تحتضن طفلاً عمره ستان

( سيغموند ) يمر القطار بمصانع صب الفولاذ . ترى

بروق حمراء في الليل .

الطفل الذي كان نائماً يستيقظ ويصرخ . المسافرون

الذين غلبهم النعاس يفتحون عيونهم بغتة .

مدام فرويد : سيغموند ! يا صغيري سيغموند !

هــس .

الولد رأى أمه . إنه يداعب عنقها وذقنها ، يشعر  
بالرضى ، ويعود للنوم .

أثناء ذلك بلغ القطار محطة . يقف . المسافرون  
ينهضون ويأخذون حقائبهم من الشبكة .

أمام مكتب الاستقبال في فندق يتناول نادل نعسان  
مفتاحين من اللوحة .

جاكوب : أليس من غرفة لشخصين ؟ ( يهر النادل رأسه نفياً ) .

جاكوب : ( لامراته ) خذي الغرفة الكبرى لك وللمصغير . وسأدبر .

أمرني في الصغير

http://Archive.com (بعد حين)

( الطفل الذي مات تعباً غط في نومه في سرير بغرفة  
صغيرة بالفندق . نحن على مقربة منه ، عند رأسه .

نرى مدام فرويد ، وهي تخلع ثيابها أمام المزينة .

لزام أن الفندق قريب من المحطة . يسمع زفير  
القاطرة . وفجأة صغير حاد يوقظ الطفل ) .

( زفرات القاطرة ) .

( صغير مفاجيء ) .

الطفل ، مفتوح العينين ، ونحن - تقريباً بعينه - نرى على مبعده ، في  
عتمة فاتحة امرأة طويلة جميلة التكوين ، تلقي بأخر ملابسها ، تغسل



بالصابون ، عارية ، وجهها وعنقها ، وكتفها . تضع لباس نومها .

يقرع الباب .

صوت نقرات خفيفة .

ترتدي بسرعة دثارها .

مدام فرويد ( بصوت خفيض ) : من الطارق ؟

تفتح الباب ، يظهر جاكوب . يضطرب لمراى زوجته .

أوف : كم أنت جميلة !

أتعجبيني ؟

مدام فرويد : نعم . . .

جاكوب : بسلطة غير معهودة لديه مصدرها الجنس : أأنت ملك يدي ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

مدام فرويد : نعم .

جاكوب : تعالي فلدي غرفتي .

مدام فرويد : لا يسعني ترك الصغير وحيداً .

جاكوب : ( يدير وجهه نحو الصغير سيفغوند الذي يغمض حالاً

عينيه ) :

إنه نائم ( مضطرباً وبالحاح ) :

لبرهة . . ليس إلا لبرهة .

تعالسي .

( يأخذ مدام فرويد من يدها ويخرجان بعد إغلاق

الباب بلطف ) .

ما أن يخرجها حتى يفتح الطفل عينيه ، ويضرب  
الهواء بذراعيه الصغيرتين ويشرع في العويل .

صوت سيسيلي غالباً على عويل الطفل : دكتور ! دكتور !

تحتجب الرؤيا . في غرفة سيسيلي . قد استيقظت لتوها . تنظر إليه  
معذبة - فيم تفكر ؟

فرويد : أفكر في ماضي .

سيسيلي : لقد أردت قتل أمي .

فرويد : نعم . أوبالحري لست أنت من تمنى ذلك . إنها الطفلة

سيسيلي التي بعثت إلى الحياة ، واعتقدت أنهم يطردون  
ماغدا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

سيسيلي : ( بتقرز ) الطفلة سيسيلي كانت مسخاً صغيراً .

فرويد : بل كانت طفلة . ولا شيء سوى ذلك . لقد فزت ،

سيسيلي . بفضلك ، أحسب أنني أفهمنا نحن الاثنين .

وأنني قادر على شفائنا . ( بعد برهة ) قصة أوديب  
أتعرفونها ؟

سيسيلي : لقد قتل أباه ، وتزوج أمه ، ثم فقا عينيه لكي لا يرى

ما صنعت يدها . فماذا يعني ذلك ؟

فرويد : كل الناس أوديب .

المقبرة . .

فرويد يمشي بين القبور .  
بعيداً نفر من الناس قرب ضريح حفر حديثاً . يتم إنزال التابوت فيه .  
فرويد يقف عند ضريح جاكوب فرويد .  
يحمل باقة زهر يضعها بارتباك على البلاط ، وسط زهور منها الغضة ،  
ومنها الذابلة .

بعيداً منه انتهت الحفلة ، معظم الحاضرين يتفرقون . يمرون في طريق  
رصف بالبلاط غير بعيد من فرويد .

( برووير يمر تصحبه ماتيلدا برووير\* ) ، يلقي نظرة على ضريح  
جاكوب فرويد ، ويلاحظ أن فرويد ينظر إليه ( فرويد يتقدم خطوة نحوه .  
ولكن برووير كان قد انحرف في الشعب الجانبي الذي يفضي إلى قبر  
جاكوب .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يتصافح الرجلان .

فرويد : علمت ...  
برووير : دع عنك ذلك . فأخي وأنا لم يكن أحدهنا يكلم الآخر منذ  
ثلاثين عاماً . وإني هنا من قبيل اللياقة المحض .

كنت أحب أباك . وقد آلمني موته أكثر مما آلمني موت

شارل . . كيف حالك اليوم ؟

فرويد : تغير . ( فرويد مشيراً إلى القبر ) .  
بعض مني مدفون ثمة .

كل ذلك بخطأ مني ، برووير .

( يندار نحو برووير ، هادئاً ، بلا حرارة ، ولكنه صادق التأثير ) .

برووير : كلا .

لقد فرقتنا سيسيلي . ( ينظر إلى الضريح ويضع يده على السياج الذي يحوط البلاط ) .

برووير : ثم ماذا ؟

طالما فكرت بذلك ، يا فرويد . . كنت أعد نفسي أباك الروحي . لست مع هذا حسوداً . لكن . . . عندما شعرت أنك ستمضي إلي أبعد مما ذهبت إليه . . . فاني قد أحفظني ذلك عليك وعلى أفكارك . . . ( بضحكة ساخرة ) . كانت لك هيئة فتى حدث ، وأنا كنت أشعر أني دجاجة هرمة . ياه ! ( يقوم بحركة من رأسه تدليلاً على أن كل شيء قد انتهى الآن ) . كيف حال مارتا ؟

فرويد : مارتا تحب أطفالها . إنها ربة بيت مذهشة . وأعتقد أنها

تحبني قدر حبها لي يوم زواجنا .

ولكن كان بيننا شيئاً لن يعود .

إطلاقاً ، إطلاقاً .

برووير ، أسألك العذر .

أتدري أنني ، مذيوم الدفن ، لم أجرؤ على الشخوص  
إلى قبر أبي . ولقد عدت إليه اليوم آملاً أن أراك .  
بروویر ، لقد طبقت طريقتك على نفسي . بمفردي ،  
وسأتابع .

كنت أحب أبي ، وأغار منه . لم يكن بوسعي أن أراه إلا  
شعرت داخل نفسي بعدوانية رهيبة .

بروویر : عدوانية ؟ قبل هذا الإنسان الذي يقطر عذوبة ؟

فرويد : تماماً . فعذوبته كانت تجردني من سلاحي . وددت لو كان  
أبي موسى القانون .

ARCHIVE

بروویر : لكي تتمرد عليه ؟

فرويد : ولكي أطيعه . <http://Archivebeta.Sak>

ولقد قام ماينرت(\*) بهذا الدور زمناً ( يتسم ) .  
كان ذلك . . . استبدلاً .

بروویر : وأنا أيضاً هل قمت به ؟ طفقت .

فرويد : نعم طوال عشر سنين . . أبغض ماينرت الذي كان  
رجمي . أما أنت ، فلم أكن لك إلا الحب والاحترام .  
لقد مات ماينرت ، وسألني الصفح ، وهذا ما خلصني  
منه . أما أنت فقد كنت أبي الوحيد وموضع مشاعري  
المزدوجة .

لقد حسبتك ضعيفاً ، وهذا ما ملأني حقناً .

ولكن لم يكن ضعفك ما كرهت ، بل ضعف جاكوب

فرويد ( يشير إلى القبر ) .

: ( بإخلاص ) إني ضعيف .

: كلا . . . أنت طيب .

: وفليس ؟

: سراب ، كنت أظنه الشيطان .

برووير

فرويد

برووير

فرويد

لم يكن سوى رجل حساب . لا يهم . . لقد

احترمت قوته - ما ظننت أنها قوته - وهذا ما أتاح لي أن

أكره ما حسبته ضعفاً فيك .

: كم لك من أب ! في معظم الوقت كان لك اثنان معاً .

( بعيد هذا الجواب يخفّي الرجلان . يرى ماينرت ثانية

في حجرته ضعيفاً ، ومخطئاً ، تحت تمثال كبير لموسى ) .

: أوف . . . نعم كنت أخاف نفسي . كنت غير راغب بأن

أصبح مراهماً . أن أنظر إلى الحقيقة .

: كنت أتمزق بلا انقطاع . كنت أتخذ لنفسي كل هؤلاء

الآباء للحمايتي من نفسي ، ولم أكن أشعر بالراحة ما لم

أدمرهم .

إنكم تفتنونني جميعاً ، وكنت أريد قتل أبي فيكم .

( مرة أخرى عند ضريح جاكوب فرويد ) .

لقد مات . وآبائي بالتبني ماتوا معه . إني وحيد قبل

نفسي ، وأمسييت لا أكره أحداً اليوم .

برووير

فرويد

برووير

- برووير : هل ما زال في وسعك أن تحب ؟
- فرويد : نعم . أطفالي . وأبناء بالتبني : رجالاً يؤمنون بكلامي ، إن وجد مثل هؤلاء . حالياً أنا الأب .
- برووير : لقد استخدمتكم استخدام الأداة لكي أضيع وأجد نفسي . فهل تصفحون عني ؟
- ( برووير يمسك بيده بعاطفية ويشد عليها . صمت ) .
- برووير : ( بعدوبة ) لن يرى أحدنا صاحبه بعد اليوم فيما أنصور .
- فرويد : كلا . . بعد يومنا هذا .
- برووير : لقد كسبت حق أن تكون وحيداً .
- فرويد : ( بأسى عميق ) : نعم . . ( يشير إلى السماء ) الغيوم اختفت ، بانث وشمس شتائية قارمة ) .
- إني وحيد ، والسماء امتلأت بالخواء .
- سأعمل وحيداً ، سأكون قاضي نفسي الوحيد ، وشاهدي الوحيد .
- من حسن الحظ أن الموت يضع حداً لحياتنا . .

(●) فليس Fliess : طبيب حنجرة وأذن برليني . وكان يحدث فرويد المفضل أثناء سنوات جهده الكثيف للوصول إلى اكتشافاته . وبينها مراسلات علمية وشخصية من ( ١٨٨٧ - ١٩٠٢ ) .

(●) سيسيلي : فتاة هسترية تمثل حالات مختلفة عكف على دراستها فرويد وصديقه بروير Breuer .

(●) جوزيف بروير : طبيب نمساوي ( من فيينا ) مارس التنويم المغناطيسي ، كان فرويد الذي يصغره بخمسة عشر عاماً يكن له احتراماً كبيراً . وقد ألفا معاً كتاباً هاماً عنوانه ( دراسات في الهستيريا ) .

(●) تيودور ماينرت Meynert أستاذ العلاج النفسي في جامعة فيينا تفرغ لتشريح الدماغ . عمل فرويد في كنفه عام ١٨٨٣ .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## البُنيويّة التكوينيّة وتاريخ الأدب

لوسيان غولدمان ترجمة : د. علي الشرع

( عن الانكليزية )

التحليل البنيوي التكويني في تاريخ الأدب هو ، في هذا المجال الخاص ، تطبيق منهجية عامة وهي كما نعتقد المنهجية الوحيدة الصالحة للتطبيق في العلوم الإنسانية بمعنى أننا نعتبر الإبداع الحضاري ، مع تميزه قطاعاً مائلاً للقطاعات الأخرى من السلوك الإنساني ، لهذا فهو خاضع لنفس القوانين ويشير للتساؤل العلمي صعوبات مماثلة إن لم تكن مطابقة .

في هذا المقال سنحاول معالجة بعض المبادئ الأساسية في البنيوية التكوينية كما هي مطبقة في مجال العلوم الإنسانية بعمامة وفي النقد الأدبي بخاصة ؛ وكذلك فإننا سنعالج بعض الخواطر المتعلقة بالتناثر والتعارض بين مدرستين نقديتين متكاملتين ارتبطتا بهذه المنهجية ( البنيوية التكوينية ) وهما المدرسة الماركسية ومدرسة التحليل النفسي .

إن البنيوية التكوينية تبدأ من الفرضية القائلة بأن كل حالة من حالات

السلوك الإنساني هي محاولة الاستجابة الدالة لموقف معين وبالتالي فإنها ( الحالة السلوكية ) تميل نحو خلق نوع من التوازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي تلقى الفعل The ambient world of the agent ومهما يكن فإن هذا الميل نحو التوازن يُبقي دائماً على وجود شخصية غير مستقرة باستمرار وذلك بمقدار ما يعود هذا التوازن ( سواء أكان أكثر أو أقل إقناعاً ) بين البنى العقلية للذات الفاعلة والعالم الخارجي ؛ إلى وضع ما يمكن السلوك البشري من إعادة تشكيل العالم ؛ وعملية التشكيل هذه تجعل من التوازن الأول غير مرض وبالتالي تحدث ميلاً نحو توازن جديد سيتخلّى عنه فيما بعد .

وهكذا فالواقع البشري يبرر نفسه من خلال عمليات ذات اتجاهين متضادين : هدم البنى القديمة وإنشاء بنى كلية جديدة قادرة على خلق توازنات يمكن أن ترضي مستجدات الجماعات البشرية التي أنتجتها .

ومن هذا المنظور فإن الدراسة العملية للإنجازات البشرية : الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية تحاول تسليط الضوء على هذه العمليات ( عمليات الهدم والبناء ) وذلك بالكشف عن التوازنات التي هدمتها والتوازنات الجديدة التي تطلعت إلى تحقيقها . وهذا يقتضي منا أن نأخذ على عاتقنا مسؤولية البحث الجاد لمواجهة سلسلة متتالية من المسائل التي من أهمها ما سنتناوله بالبحث الآن . ففي المقام الأول تبرز مسألة أن نعرف من هوفي الواقع موضوع الفكر والحدث . هناك ثلاثة احتمالات للإجابة على هذا السؤال وكلها مثل اتجاهات متباينة تماماً . ربما يرى أحدهم ( وهذا هو رأي التجريبيين والعقلانيين والظواهريين ) أن موضوع الفكر والحدث هو الفرد ،

وهناك من يقلل ( وهذا رأي الرومانسيين ) من قيمة الفرد ليجعله مجرد ظاهرة وبالتالي يرى أن الجماعة هي الموضوع الحقيقي للفكر والحدث ، والرأي الثالث ( وهذا هو واقع الفكر الجدلي - الديالكتيكي - الهيجلي والماركسي ) هو الذي يعترف مجارياً الرومانسيين أن الجماعة هي الموضوع الحقيقي ولكنه لا يغفل حقيقة أن الجماعة هي لا شيء أكثر من نسيج معقد من تداخل علاقات الأفراد ، ولهذا فإن المرة لا بد أن يحدد بدقة بنية النسيج المعقد من العلاقات المتداخلة ، وأن يحدد أيضاً المكانة الخاصة التي يشغلها الأفراد الذين يبدو أنهم ( إذا لم يكونوا الموضوع النهائي فهم على الأقل الموضوع المباشر له ) موضوعات السلوك الذي هو قيد الدرس .

وإذا تركنا الموقف الرومانسي جانباً ، وهو الموقف المتسم بالنزعة الصوفية والذي ينكر واقعية الفرد أو استقلالته ، طالما أن الفرد مجبر على الاندماج في الوحدة الاجتماعية فإننا ربما نسأل : لماذا يتوخى أن ينسب العمل الأدبي للجماعة وليس للفرد الذي أنتجه ؟ . وذلك لأنه إذا كانت وجهة نظر الجدلي لا تنكر أهمية الفرد فالحال نفسها بالنسبة للعقلانية والتطبيقية والظواهرية فإنها لا تنكر واقع البيئة الاجتماعية على شرط أن ينظر إليها مجرد مواصفات خارجية وواقع قادر على التأثير على الفرد بطريقة عفوية<sup>(١)</sup> .

إن الإجابة سهلة : فدراسة العمل الأدبي التي تحاول أن تحدد ماهية العمل الأدبي كلياً أو بشكل رئيسي مع مؤلفه ، تستطيع في حدود الطاقات

---

(١) من هذا المنظور يمكن أن تساعد الدراسة الاجتماعية ، على الأغلب في تفسير

أصل العمل ، ولكنها لا تساعد مطلقاً على فهمه .

الحالية للبحث التطبيقي ، على أحسن الأحوال ، أن تفسر الوحدة الداخلية ( للعمل الأدبي ) أو تفسر العلاقة بين كل العمل الأدبي والأجزاء المؤلفة لهذا الكل ، ولكن هذا النوع من الدراسة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقيم بشكل إيجابي نفس هذا النوع من العلاقة بين العمل الأدبي والمؤلف الذي أبدعه . وعلى المستوى إذا أخذ الفرد ( المتحدث للعمل الأدبي ) موضوعاً ( للدراسة ) فإن القسم الأكبر من العمل الأدبي ، الذي هو قيد الدرس سيظل هامشياً ، وعندها سيكون من المستحيل تجاوز مرحلة إعطاء الخواطر الدالة على درجات مختلفة من الذكاء .

وذلك كما قلنا من قبل ، لأن بنية الفرد النفسية تبلغ من التعقيد غاية لا يمكن معها تحليل هذه البنية على ضوء هذه المعلومات أو تلك ، - فعلى سبيل المثال - لا يمكن الاعتماد على معلومات عن فرد معين أو عن مؤلف لا تعرفه معرفة مباشرة أو عن فرد لا تجمعنا به رابطة صداقة ، وكل مانع عنه مجرد معرفة حدسية غائمة .

باختصار لا تستطيع أي دراسة نفسية أن تفسر لماذا كتب راسين هذه المسرحيات أو الدراميات ( في حين لم يكتب غيرها ) ، أو أن تفسر لماذا لم يكن ليكتب المسرحيات التي كتبها كورني أو موليير<sup>(٢)</sup> ، والأنا مهما تكن الغرابة فيما (٢) ومهما يكن ، إذا كان من المستحيل دمج محتوى الأعمال الحضارية وشكلها ( باختصار : البناء الأدبي والفلسفي والفني ) في البنية السيرية ( سيرة الشخص ) فإن مدرسة نفسية من نوع البنيوية التكوينية والتحليل النفسي قد نجحت فعلاً إلى درجة معينة بالتعرف - بالإضافة إلى هذا الجوهر الحضاري الخاص - على بنية هذه الأعمال ودلالاتها الفردية التي تعتقد هذه المدرسة أنها تستطيع أن تتناسب والتطور في السيرة . في نهاية هذا المقال سنفسر باختصار إمكانيات هذه الطريقة وحدودها .

يتعلق بدراسة الأعمال الفنية العظيمة ، فإن علم الاجتماع قد عمل على اكتشاف الروابط الضرورية لربط هذه الأعمال مع وحدات جماعية ذات بني يمكن الكشف عنها بيسر .

ومما لا شك فيه أن التعقيد في إطار هذه الوحدات ( الاجتماعية ) أت من كونها تمثل علاقات متداخلة بين أفرادها ، في حين أن التعقيد في نفوس الأفراد أت من انتماء كل واحد من هؤلاء الأفراد إلى عدد من الجماعات الصغيرة أو الكبيرة ( مثل : وحدة العائلة أو الحرفة ، أو الصداقة أو الطبقة الاجتماعية ..... إلخ ) وكل وحدة من هذه الوحدات الجماعية تؤثر في وعي أفرادها وبالتالي تساهم في خلق بني نفسية فريدة ومعقدة وغير متلاحمة نسبياً . في حين ، على العكس من ذلك ، عندما تدرس عدداً كافياً من الأفراد المنتمين لجماعة اجتماعية متجانسة ، فإن أثر الوحدات الاجتماعية ( الأخرى ) التي ينتمي إليها كل فرد ، والآثار النفسية الناتجة عن هذا الانتماء الجديد يلغي بعضها بعضاً ، وعندها نجد أنفسنا نعالج بني أكثر بساطة وأكثر تلاحماً<sup>(٣)</sup> .

(٣) وصلت الإحصاءات التطبيقية إلى نتائج مماثلة : إنه ، عملياً ، من المستحيل التنبؤ دون الوقوع في خطأ كبير ، فيما إذا كان بير أو جاك أو جون سيتزوجون أو سيتعرضون لحوادث السيارات أو أنهم سيموتون في السنة القادمة ، ولكن ، على العكس من ذلك ، أنه ليس صعباً أن نتنبأ ولو بقدر ضئيل من الخطأ بعدد حالات الزواج أو حوادث السيارات أو الوفيات في فرنسا في كذا وكذا أسبوع . ومع الاعتراف بهذه الحقيقة ومع ارتباط هذه الحقيقة بظواهر ذات صلة ما بها ، فإن هناك اختلافات جوهرية بين الإحصاءات المتعلقة بواقع ما لم تحدد بنيتها بعد ، وبين التحليل البنوي التكويني .

ومن هذا المنظور ، إذا أخذنا بالاعتبار أن مبدع العمل الأدبي هو مجرد عامل مساعد تفر من خلاله عملية الخلق الأدبي ، فإن العلاقات بين العمل الأدبي الحقيقي والوحدة الاجتماعية التي عرف بالتحليل الأخير أنها كانت الموضوع الحقيقي لعملية الخلق الأدبي ، هي من نفس مرتبة العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والوحدة الكلية التي تتجسد في هذا العمل . في كل الأحوال نحن نعتبر **العلاقة** بين عناصر البنية الكلية ( للعمل الأدبي ) وبين كل هذا العمل علاقة شاملة بنفس الوقت علاقة مفسرة . وهذا هو السبب ، إذا لم يكن ذلك مجرد عبء محض ، الذي يجعلنا نتخيل أنه لو كان ألفرد راسين قد تلقى ثقافة مختلفة أو عاش في بيئة مختلفة لكان - ربما - قد كتب مسرحيات شبيهة بمسرحيات مولير ، ومن جهة أخرى إنه لا يمكن أن يتصور أن ( noblesse de robe ) القرن السابع عشر تتناول فكراً أبيقورياً أو فكراً متفائلاً جداً .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وهذا يعني طالما اعتبر العلم محاولة لمعرفة العلاقات الحتمية بين الظواهر ، أن الجهود الرامية إلى ربط الأعمال الحضارية بالوحدات الاجتماعية باعتبارها خالقة لهذه الأعمال تبدو أكثر إقناعاً - وذلك بحدود معرفتنا الحالية - من أي محاولة لاعتبار الفرد مبدعاً حقيقياً لعملية خلق هذه الأعمال .

لكن حالما يقبل بوجهة النظر هذه ، تظهر عندنا مسألتان : الأولى هي تحديد ترتيب العلاقات الموجودة بين الجماعة والعمل ( الأدبي ) أما الثانية فهي مسألة تحديد أي الأعمال وأي الجماعات التي يمكن أن تنسب إلى بعضها .

بالنسبة للنقطة الأولى فإن البنيوية التكوينية ( وبخاصة الأعمال التي

قدمها جورج لوكاش تمثل نقطة انعطاف في علم الاجتماع الأدبي . فكل مدارس علم الاجتماع الأدبي ، قديمها وحديثها تحاول باهتمام أن تقيم علاقات بين محتوى العمل الأدبي والوعي الجمعي . وهذه المنهجية ، مع أنها تركز أحياناً بعض النتائج وذلك حيث تتواجد تغيرات متشابهة ، تنطوي على عيبين رئيسين :

أ - إن استخدام الكاتب لعناصر محتوى ( عمله الأدبي ) من الوعي الجمعي أو بشكل أبسط من واقع الممارسة الاجتماعية مع البيئة المحيطة به ، لا يبدو استخداماً منظماً أو عاماً ، كما أنه استخدام لا يمثل إلا جوانب محددة من عملهما الأدبي . وهذا يعني أن المنهجية ( العلم الاجتماعية ) التي تقتصر بشكل كلي أو رئيسي على البحث عن المعادلات ( الخارجية ) لمحتوى العمل الأدبي ، وهي ( أي الوحدة ) الميزة الأدبية الخاصة لهذا العمل .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ب - بشكل عام إن النقل الحرفي ( reproduction ) للملامح الاجتماعية في الواقع الاجتماعي وللوعي الجمعي في عمل ( أدبي ) ، غالباً ما يبرز في عمل كاتب أقل إبداعاً ، كاتب قانع بوصف تجربته الشخصية أو بروايتها دون أن يحاول إعادة إخراجها من جديد .

ولهذا السبب يلاحظ أن علم الاجتماع الأدبي المهتم بدراسة المحتوى ( للعمل الأدبي ) غالباً ما يبدو أدب تسجيل وقائع ، وغالباً ما ينجح في دراسة الأعمال الأدبية من المستوى العادي أو في تبيين الاتجاهات الأدبية ، ولكنه يفقد شرعيته كمنهج في دراسة أعمال على مستوى من العظمة .

وفي هذا المجال لقد مثلت البنيوية التكوينية تغييراً جذرياً في ( استطلاع الأعمال الأدبية ) . والفرضية الأساسية التي تمثلها بدقة هي أن الشخصية الجماعية لعملية الخلق الأدبي تستمد من حقيقة كون بني عالم ( العمل الأدبي ) متماثلة مع البنى العقلية للوحدة الاجتماعية الخاصة ( التي أنتجت ) أو أنها ترتبط معها في علاقة واضحة جداً ، في حين أنه على مستوى محتوى ( العمل الأدبي ) ، أي على مستوى خلق العوالم الخيالية المحكومة بهذه البنى ، فإن الكاتب يتمتع بحرية مطلقة . وبما لا شك فيه أن استفادة الأديب من تجربته المباشرة في الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه لخلق عوالمه الخيالية أمر ممكن وغالباً ما يحدث ، ولكن هذه الاستفادة لا تعتبر بأي حال جزءاً جوهرياً من أجزاء العمل الأدبي ، وإن قضية توضيح عملية استفادة الأديب من واقعه الاجتماعي قضية مفيدة ولكنها تبقى من قضايا الدرجة الثانية في عملية التحليل الأدبي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في الواقع إن العلاقة بين الجماعة المبدعة ( للعمل الأدبي ) والعمل الأدبي نفسه تتمثل غالباً في النماذج التالية :

إن الوحدة الاجتماعية تقوم بعملية خلق بني ( أو قوالب تعامل ) وهذه البنى تحدث في وعي أفراد ( هذه الوحدة ) ميولاً فكرية وعملية فعالية وذلك ليستجيبوا بموجبها للمشاكل التي تطرأ من جراء علاقاتهم بالطبيعة أو من جراء المشاكل التي تنشأ من علاقاتهم المتبادلة فيما بينهم . وبإستثناءات قليلة فإن هذه الميول قد لا تصل إلى درجة فعالة من التلاحم وذلك كما قد لاحظنا من قبل ، لأن هذه الميول قد تحبط في وعي أفراد الجماعة بسبب انتماهم لوحداث اجتماعية متباينة .



وهكذا إذن فالبنى العقلية تتواجد في إطار الجماعة فقط على شكل  
ميول ، متفاوتة القوة ، نحو الانسجام الكلي ، وهو الانسجام الذي ندعوه  
رؤية العالم ، وهذه الرؤية لا تخلقها الجماعة ولكنها تخلقها العناصر المشكلة  
لهذه الجماعة التي ترعرعت في ظلها ( والجماعة وحدها هي القادرة على تطوير  
هذه العناصر ) جنباً إلى جنب مع الطاقة الضرورية اللازمة لجمع عناصر هذه  
الجماعة في إطار كل واحد . والكاتب العظيم هو بالضبط الفرد المتميز ( الفرد  
الاستثنائي ) القادر على أن يخلق في مجال ما ، لنقل العمل الأدبي ( وهذا  
ينطبق على التصوير والموسيقى . . . ) ، عالماً خيالياً متلاحماً بقوة ، بحيث  
تكون بنية هذا العالم متجاوبة مع تلك البنى التي تتطلع نحوها جماعة هذا  
الفرد . وبالنسبة للعمل الأدبي فإنه ينظر إليه بالمقارنة مع الأعمال الأخرى  
ويحكم عليه بأنه متدني المستوى أو رقيقة بمقدار ما يقترب من أو يبتعد عن  
تحقيق الانسجام ( أو التلاحم ) الدقيق

نستطيع أن نلاحظ الاختلاف بين علم الاجتماع المهتم بالمحتوى  
وعلم الاجتماع المهتم بالبنية . فالأول يرى في العمل الأدبي اجتراحاً للوعي  
الجماعي بينما يرى الثاني أنه واحد من أهم العناصر المشكلة لبنية هذا الوعي ،  
وهو العنصر الذي يتيح المجال لأفراد الوحدة الاجتماعية أن يكونوا مدركين لما  
تفكر به الوحدة الاجتماعية أو تشعر به وذلك دون أن يكون هؤلاء الأفراد معرفة  
موضوعية لدلالة هذا العنصر . ولذلك فالمرء يدرك لماذا يكون ( علم الاجتماع )  
المحتوى الأدبي أكثر فعالية في التعامل مع الأعمال الأدبية العادية في حين ،  
على العكس من ذلك ، يبدو ( علم الاجتماع البنيوي ) أكثر نجاعة في دراسة  
النماذج الأدبية المختارة في الأدب العالمي .

ومع هذا فلا بد أن تبرز مشكلة استمولوجية ( معرفية ) وهي : إنه حتى لو كانت كل الجماعات البشرية تمارس دورها على وعي أفرادها وعلى فعاليتهم وسلوكهم فإن جماعات معينة فقط هي القادرة على ممارسة نوع من التأثير على أفرادها ليجنحوا نحو الإبداع الحضاري . ولهذا فإنه من الأهمية بمكان بالنسبة للبحث الحقيقي أن يُتعرف على مثل هذه الجماعات وذلك حتى يحدد الاتجاه لمسيرة هذا البحث . إن نفس طبيعة الأعمال الحضارية تؤثر إلى ما يجب أن تكون عليه هذه الجماعات من ميزات . فهذه الأعمال حقيقة تمثل ، كما قلنا سابقاً ، تعبيراً عن رؤى خاصة للعالم ، أي أنها تمثل شرائح تصويرية أو وقائع فكرية مبنية على طريقة بحيث لو أنها لم تقدم ( إلينا ) بينتها الكلية فإن واحداً ما بإمكانه أن يتممها لتغدو عوالم أو كليات شاملة . وعملية هذا البناء ( أو التصميم ) تصدق فقط على الجماعات ذات الوعي الميال نحو رؤية شاملة ( عالمية ) للإنسان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ومن جهة نظر البحث التطبيقي فإنه من المؤكد أن الطبقات الاجتماعية كانت الجماعات ( البشرية ) الوحيدة ( الممثلة ) لهذا النوع ( من الجماعات ذات الرؤى الشاملة ) - هذا مع أننا ما نزال نتساءل فيما إذا كان هذا التأكيد ينطبق على المجتمعات غير الأوروبية ، أو على المجتمع اليوناني - الروماني القديم والمجتمعات التي سبقته ، أوربما حتى على قطاعات محددة من المجتمع المعاصر ، ولكن مرة أخرى يجب التأكيد على نقطة وهي أن هذه المشكلة من مسائل البحث التطبيقي وليست مسألة تعاطف أو عداوة عقائدي ( من ذلك النوع ) الذي نجده في جذور كثير من نظريات علم الاجتماع .

ومهما يكن الأمر فإن التأكيد على وجود علاقة بين الأعمال الحضارية العظيمة والجماعات المتطلعة نحو إعادة بناء شامل للمجتمع أو نحو المحافظة عليه تقضي دفعة واحدة على كل محاولة لربط هذه الأعمال بعدد معين من جماعات اجتماعية أخرى كالأمة أو الجيل أو المنطقة أو العائلة ( لأذكر فقط الأهم من التشكلات البشرية ) . وذلك ليس لأن هذه الجماعات لا تمارس دورها على وعي أفرادها ، ومن نفس المنطلق ، على وعي الكاتب ، ولكن لأنها - هذه التشكلات الاجتماعية - تفسر فقط عناصر سطحية معينة من ( العمل الفني ) في حين نعجز عن تفسير البنية الأساسية ( لهذا العمل )<sup>(٤)</sup> .

والوقائع المعاشة تدعم هذا التأكيد : فحقيقة الانتماء إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر لا تستطيع أن تفسر أو تساعد على استيعاب أعمال ( باسكال ) أو ( ديكارت ) ، أو غاستي أو حتى ، راسين وكورنيل وموليير ، وذلك لأن أعمال هؤلاء تكشف عن رؤية للعالم مختلفة ، بل مناقضة ( لما يمثله المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر ) ، على الرغم من أن هؤلاء المؤلفين كلهم ينتمون إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر . وبالمقابل فإن هذا الانتماء العام ( باعتبار هؤلاء المؤلفين أفراداً في المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر ) ربما يكون مسؤولاً عن تفسير عناصر شكلية مشتركة بين الكتاب الثلاثة الآخرين : راسين وكورنيل وموليير .

بعد هذه الاعتبارات الأولية نأتي الآن إلى معالجة أهم مشكلة تواجه أي

---

(٤) هذا النوع من العمل ( العلم اجتماعي ) هو من نفس مرتبة علم اجتماع المحتوى حيث أنه يفسر فقط عدداً من العناصر الثانوية والبيئية للأعمال الأدبية .

بحث قائم على أسس البنيوية التكوينية ، ألا وهي مسألة تحديد موضوع ( هذا البحث ) . إن هذه المسألة بشكل خاص ، جوهرية وصعبة تماماً وذلك بمقدار ما ترتبط هذه المشكلة بعلم الاجتماع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ، في الحقيقة إن المرء لا يستطيع أن يدرس البنى ما لم يضع يده ، وبشكل حيوي ، على مجموع المعلومات التجريبية أو ( الوقائع المعاشة empirical data ) المباشرة التي ترتبط ( بهذه البنى ) ، وبالمقابل فإن المرء يستطيع أن يعين هذه المعلومات فقط عندما تتوفر لديه نظريات متطورة بالبنى التي تشكل وحدة هذه المعلومات .

هذه الدورة المنهجية تبدو مستعصية على الحل من وجهة نظر المنطق التجريدي ، في حين تبدو سهلة الحل كأي دورة مماثلة وذلك من خلال سلسلة من عمليات التقريب المتتالية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لنبدأ من فرضية أن واحداً ما يستطيع أن يؤلف بين عدد من الحقائق في وحدة بنيوية ما . فالمرء ( في هذه الحالة ) يحاول أن يقيم القدر الأكبر من العلاقات الكلية والتفسيرية بين هذا العدد من الحقائق ، محاولاً بنفس الوقت أن يدخل عدداً آخر من الحقائق الغربية ( عن بنية هذه الوحدة ) ، وهكذا فالمرء هنا قد يلجأ إلى إزالة عدد من الحقائق الأساسية ليضيف عدداً آخر ( وذلك ) ليعدل الفرضية الأساسية .

وهكذا يستمر في هذا العمل خلال سلسلة متتالية من العمليات التقريبية حتى يصل إلى نقطة ( النقطة المثالية الممكن تحقيقها بحدود الحالة

المعطاء ) في نظرية نبوية قادرة على خلق مجموع من الحقائق المتلاحمة بشكل كلي<sup>(١)</sup>.

والمرء عندما يدرس الإبداع الحضاري يجد نفسه أمام وضع جيد بالنظر للفرضية الأولى<sup>(٢)</sup>. فحقيقة أنه من المحتمل أن الأعمال العظيمة الأدبية والفنية والفلسفية تشكل بنى متلاحمة ودالة ، ولهذا فإن مرحلة تحديد موضوع الدراسة ( بالنسبة للبحث البنيوي التكويني - المترجم ) يكون قد أعطى سلفاً . ولكن على المرء أن يكون حذراً من أن ينزل كثيراً ليشق تماماً بهذا الافتراض المسبق . إذ أنه أمر اعتيادي أن يشتمل العمل الفني على عناصر خارجية وبالتالي يجب

(٥) على سبيل المثال ربما يبدأ المرء بفرضية وجود بنية دالة عن الدكتاتورية . عندها قد يعتمد المرء إلى جمع مجموعة من الظواهر عن مثل هذه الأنظمة السياسية التي تمارس فيها الحكومة سلطة مطلقة . ولكن إذا حاول المرء أن يفسر نشوء مثل هذه الأنظمة الدكتاتورية من خلال فرضية نبوية مفردة فإنه سيتحقق بسرعة أن الدكتاتورية ليست بنية ذات دلالة وبالتالي فلا بد أن يميز مجموعات من الدكتاتوريات ذات النوعيات والدلالات المختلفة ، في حين - على سبيل المثال أن التصورات عن الدكتاتورية البنيوية ما بعد الثورة ( الفرنسية ) تبدو تصورات عملية .

وبنفس الطريقة فإن أي محاولة تفسيرية موحدة لأعمال باسكال ( وقد كانت أعماله كثيرة ) ستفشل أمام الحقيقة المتمثلة في أن عمليتين من أعمالهما : Les provinciales & les pensees يتجسدان في منظورات ( فكرية ) مختلفة تماماً . وفهم هذين العملين يجب أن ينظر إليهما باعتبارهما ممثلين بنيتين متميزتين وإن كانا متصلين في ملامح معينة .

(X) الفرضية الأولى تعني هنا عملية ضم حقائق لتشكيل وحدة نبوية ما . وقد أشار المؤلف إلى هذه الفرضية في الفقرة السابقة - ( المترجم : علي ) .

تميز هذه العناصر الدخيلة في إطار الوحدة الأساسية ( لهذا العمل ) . بالإضافة إلى ذلك ، إذا كانت الفرضية ( القائلة ) بوحدة الأعمال الفنية على درجة كبيرة من المصادقية بالنظر للأعمال الفنية العظيمة التي يمكن معالجتها معزولة عن غيرها ، فإن هذه المصادقية تنقلص بشكل كبير عندما يتعلق الأمر بالإنتاج الكلي لكاتب واحد منفرد . وهذا السبب يجب علينا في البحث الحقيقي أن نبدأ بدراسة تحليلية لإنتاج كل كاتب على حدة ، آخذين بعين الاعتبار بقدر ما يمكن مسألة البحث عن الترتيب الزمني الذي ألفت فيه هذه الأعمال .

فهذه الدراسة سوف تتيح لنا أن نصنف أعمال الكاتب في تجميعات مؤقتة بحيث على أساسها ، سنبحث في الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للفترة ( التي عاش فيها الكاتب ) عن تجميعات اجتماعية مبنية ( أي عن بنى اجتماعية متعارف على أنها بنى سائدة - المترجم ) ، وعندها سندمج أعمال الكاتب المدروسة باعتبارها جزءاً من هذه التجميعات ( أي التجميعات السائدة في فترة الكاتب - المترجم ) ونحاول أن نقيم علاقات فكرية ، بل نوعية أصلية ، بين الجزء ( أعمال الكاتب ) والكل ( أعمال الفترة التي عاش فيها الكاتب ) .

إن عملية التحليل البنوي التكويني تقوم على أساس تعيين مجموعات المعلومات التجريبية التي وضعت باعتبارها بنى وباعتبارها مجاميع كلية متقاربة<sup>(٦)</sup> ، والتي بدورها تشكل في محتواها الأخير عناصر في بنى أخرى أوسع من نفس طبيعتها . . . . . وهكذا .

---

(٦) من المستحسن في هذه المنهجية وبخاصة في علم الاجتماع الحضاري ، أن

وهذه المنهجية تمثل ضمن ما تمثل فائدة مزدوجة : فهي أولاً منهجية لإدراك مجموع الإنجازات البشرية بشكل متكامل ، وثانياً لكونها منهجية استيعاب وتفسير ، وذلك لأن توضيح البنية الدالة هي عملية استيعاب بينها إدخالها ( أي البنية الدالة - المترجم ) في بنية أوسع يعتبر عملية تفسير (\*) .

وفي هذا الصدد من هذا النسق الفكري نحب أخيراً أن نركز الانتباه على مسألتين على قدر خاص من الأهمية في الوضع الحالي للنقد الأدبي :

يلجأ لوسيلة أمان خارجية وعددية . وبخصوص تفسير قطعة أدبية فإن المرء دونها جدال قد يكون لديه عدد معين من التفسيرات المختلفة ، وكل تفسير قد يغطي ٦٠ - ٧٠ بالمئة من هذا النص . ولهذا السبب فإنه يجب أن لا يقول علمياً على مثل هذه النتيجة ( أي من ٦٠ إلى ٧٠ بالمئة ) . ومن جهة أخرى فإنه من النادر جداً أن يجد المرء أكثر من تفسير واحد يغطي من ٨٠ إلى ٩٠ بالمئة من النص . والقرضية ( لعلها قرضية أن يجد تفسيراً يغطي من ٨٠ إلى ٩٠ بالمئة - المترجم ) قد تكون صحيحة . وهذه الإمكانية تتزايد كثيراً إذا استطاع المرء أن ينجح في الاستفادة من ( هذا التفسير ) بفعالية في تفسير نصوص أخرى لم تخضع للدراسة وبشكل خاص ( كما هو الحال بالنسبة لدراستنا للمأساة في القرن السابع عشر ) إذا نجح المرء في توضيح أو ( حتى ) في التنبؤ في عدد معين من الحقائق غير المعروفة للمتخصصين أو المؤرخين .

(\*) يقدم المؤلف نموذجاً لذلك ظاهرة ( الجانسانية ) ويشرحها شرحاً معقداً ، والجانسانية كما يقول المترجم ، Jansenism حركة عقيدة قائمة على الحتمية الأخلاقية دافع عنها عدد من إصلاحي القرن السابع عشر والثامن عشر من طوائف الروم الكاثوليك في حين شجبتها السلطة البابوية . وقد أثرنا حذف هذا المقطع ( صفحة ونصف ) لأنه يشكل مثلاً معقداً تصعب على القارئ العربي متابعته . ( المجلد ) .

الأولى مسألة ربط الأعمال الأدبية في مجموعين كليين متكاملين حقيقيين اللذين من الممكن أن يوفرا عناصر الاستيعاب والتفسير وهما باختصار : الفرد والجماعة . والثانية مرتبة على المسألة الأولى وهي مسألة وظيفة الإبداع الحضاري في حياة الناس .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لدينا الآن اتجاهان علميان من مدرسة البنيوية التكوينية يتجاوبان مع محاولة ربط الأعمال الأدبية بالبنى الكلية ( الجماعة ) من جهة ، ومع الحيات الخاصة ( للأفراد المتجبن لهذه الأعمال - المترجم ) من جهة أخرى ، وهما : الماركسية ومدرسة التحليل النفسي .

لتتجاوز الآن الصعوبات المعترف بها فيما يتعلق بإبراز البنى الفردية ، ولنبدأ بتمعن منهجية هاتين المدرستين ( الماركسية والنفسية ) . كلا المدرستين تقترح أن نستوعب الإنجازات البشرية ونفسرها بربطها مع البنى الكلية ، أي الحياة الجماعية من جهة والحياة الفردية من جهة أخرى . وهكذا فهما يؤسسان منهجيتين مترابطتين ومتكاملتين ، ونتائج كل منهجية يجب أن تعزز المنهجية الأخرى وتنميتها .

ولسوء الحظ ، والحال نفسها بالنسبة للبنيوية التكوينية ، إن مدرسة التحليل النفسي ( على الأقل كما طورها فرويد )<sup>(٧)</sup> ليست متسقة بما فيه الكفاية وأنها متميزة إلى حد بعيد بطابعها العلمي الذي ساد الأوساط الجامعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وهذا أمر واضح من خلال

(٧) إننا نتكلم هذا بشكل عام دوننا تأكيد وذلك لأننا لا نعرف إلا القليل جداً عن التطورات التي ترتبت على النظرية الفرويدية .



نقطتين رئيسيتين :

الأولى أن البعد الزمني المستقبلي مفقود بشكل كلي في التفسيرات الفرويدية . ذلك أن فرويد ، متأثراً بالحتمية العلمية التي سادت أيامه ، أهمل بشكل كامل قوى التوازنات الإيجابية التي تعتمل في داخل البنية الإنسانية سواء كانت فرداً أم جماعة . التفسير بالنسبة لفرويد يعني العودة لتجارب الطفولة وللقوى الغريزية المكبوتة . لقد أهمل تماماً وظيفة الوعي الإيجابي الفعال ، كما أهمل العلاقة مع الواقع<sup>(٨)</sup> . والثانية ، إن الفرد بالنسبة لفرويد ( أنا ) مطلقة والناس الآخرون بالنسبة لهذه ( الأنا ) أشياء لإشباعها أو ( أسباب ) لإحباطها . وهذا التصور ، ربما هو المسؤول عن غياب ( المستقبل ) الذي أشير إليه للتو . وبما لا شك فيه أنه من الخطأ أن نقلص الليبدو الفرويدية لتقتصر على المجال الجنسي . ومع هذا فإنها - أي الليبدو - دائماً فردية وأن الذات الجمعية حسب رؤية فرويد للإنسانية والإشباع المقدم ( أو المحقق ) للفرد بواسطة السلوك الجمعي ناقصان بشكل كلي .

(٨) ربما ينجرف المرء في تفسيره لمعطيات النظرية الفرويدية بدواعي حقيقة أن فرويد كان طبيباً يعالج مرضى يعانون من أمراض نفسية ، ومثل هؤلاء مخلوقات يسيطر عليهم الماضي والمعوقات العقلية أكثر مما تسيطر عليهم القوى الجانحة نحو خلق التوازن أو المتطلعة نحو المستقبل . ولسوء الحظ فإن النقد الذي بلورناه للتونقد صحيح بالنظر للدراسات الفرويدية في الفلسفة وعلم الاجتماع . إن كلمة مستقبل استخدمت مرة واحدة في أحد عناوين فرويد ، وإن هذه الكلمة - وهذا أمر نموذجي بالنسبة لأعمال فرويد - قد جاء بالشكل التالي : مستقبل الوهم Future of an illusion وهو الاستخدام الذي يفرغ كلمة ( مستقبل ) من معنى الاستقبال ويجعله كأنه غير موجود .

ومع وجود الأمثلة المادية العديدة ، فإنه من الممكن أن يتقدم الإنسان خطوات أخرى في مناقشة التشوهات الحاصلة من جراء التحليل الفرويدي للظاهرة الحضارية والتاريخية . ومن وجهة النظر هذه تبدو الماركسية ، بشكل لا مثيل له ، أكثر تطوراً ، من المدرسة النفسية ، وذلك لأنها لا تأخذ بالاعتبار المستقبل كعامل مفسر فقط ، ولكنها تأخذ أيضاً بالاعتبار الدلالة الفردية للإنجازات البشرية جنباً إلى جنب مع الدلالة الجماعية .

وأخيراً ، ويحدد المستوى الذي يهمننا - أي الأعمال الحضارية والأعمال الأدبية ، فإن من المسلم به أن المستوى الأخير ( أي : ربما : مستوى الأعمال الأدبية - المترجم ) يمكن أن يرتبط بحق في إطار بني دالة من كلا النوعين : الفردي والجماعي . إنه لا اعتراض على أن الدلالات الصحيحة والحقيقية التي يبرزها هذان النوعان من الربط دلالات مختلفة ومتكاملة في نفس الوقت . فربط الأعمال الأدبية بالسيرة الذاتية للفرد ( أي للمؤلف - المترجم ) يكشف فقط عن الدلالات الفردية ( لهذه الأعمال ) وعلاقة هذه الأعمال بالسيرة الذاتية والمشاكل النفسية للمؤلف : وهذا يعني أنه مهما يكن هذا النوع من البحث مشروعاً أو ذا حيوية علمية فإنه لا بد أن يضع العمل الأدبي خارج مجاله الحضاري الدقيق وخارج السياق الجمالي ، ومن ثم فإنه يضعه جنباً إلى جنب مع الأعراض الفردية لمريض في مختبر الطب النفسي .

حتى لو افترضنا - دون أن ننلم بذلك - أن واحداً ما ، على المستوى الفردي استطاع أن يرتبط بحق بين كتابات باسكال وعلاقته مع أخته ، أو بين كتابات كلايست وعلاقاته مع أخته وأبيه فإنه سيرز دلالة مهمة واحدة من

دلالات هذه الكتابات ولكن ، بالوقت نفسه ، ستفوت ( إمكانية ) إبراز الدلالات الفلسفية والأدبية لهذه الكتابات . آلاف ، بل عشرات الآلاف من الناس كانوا بالتأكيد على علاقات مماثلة مع أفراد أسرهم وكلنا مع ذلك لا نجد أي دراسة تحليلية نفسية لهذه الأعراض التي يمكن أن تفسر ، ولو لدرجة طفيفة ، الفروق النوعية بين كتابات مجنون ما وكتابات ( من مثل Prinz friedrich ( von hombung ( OR ) les pensees

إن الخدمة الوحيدة ، والأصح الخدمة المحدودة ، التي يمكن أن يقدمها تحليل علم النفس وعلم النفس الطبي تبدو مقتصرة على تفسير - وذلك بحدود وضع اجتماعي حقيقي استطاعت فيه جماعة اجتماعية معينة أن تطور رؤية خاصة بها للعالم - كيف أن فرداً ما ، وهنا الشكر للسيرة الذاتية لهذا الفرد ، كان بشكل خاص مؤهلاً لأن يخلق عالماً فكرياً وتحليلاً مستمداً من تطلعاته اللاواعية أو مجسداً فيه رغباته المكبوتة<sup>(٩)</sup> . وهكذا فإن الدلالات الفلسفية لكتاب ( الأفكار ) والدلالات الأدبية والجمالية لمسرح كلايست وعبقريه هذين العاملين لا تفهم من حيث كونهما حقائق حضارية إلا على أساس تحليل علم الاجتماع التاريخي .

بالنسبة للدراسات النفسية فإنها تستطيع أن تساعدنا في فهم حقيقة أنه

---

(٩) وعلى العكس ( تماماً ) ، فإن الدراسة العلم الاجتماعية لا تقدم معلومات عن الدلالة الأدبية للسيرة الذاتية للفرد ( ولكنها ) تستطيع أن تقدم للمحللين النفسيين معلومات ثانوية نسبياً عن أشكال الإشباع الحقيقي أو التخيلي للتطلعات الفردية المحبذة من أو المفروضة بوساطة البنى الجماعية في مجتمع معين في فترة زمنية معينة .

لماذا كان راسين وباسكال من بين المثبات من الجانسنيين Jansenist ، قادرين على التعبير عن الرؤية المأساوية على المستوى الأدبي والفلسفي ، ولكنها - أي الدراسات النفسية - لا تستطيع أن تقدم معلومات ( باستثناء المعلومات الثانوية والهامشية ) تتعلق بطبيعة التعبير ( الأدبي ) أو بمحتواه أو بدلالته .

بقي الآن أن نعالج بشكل منتظم مسألة مهمة جداً<sup>(\*)</sup> ألا وهي مسألة الوظيفة الفردية ( الألعاب ، الأحلام ، الأعراض المرضية ، التعبير عن الرغبات المكبوتة ) والوظيفة الجماعية ( القيم الأدبية والحضارية والفنية ) للخيال بالنظر للبنى البشرية الدالة ، وهذه الوظائف تمثل الخصائص المشتركة للعلاقات البنوية والحركية القائمة بين الذات ، فردية كانت أم جماعية ، والبيئة المحيطة .

هذه المسألة معقدة ومهمة ، وفي نهاية هذا المقال نستطيع أن نصنع نظرية عامة ( مطروحة ) للتجريب . حقيقة أنه يبدو لنا أن فعل الذات ، على المستوى النفسي ، دائماً يرز نفسه من خلال مجموعة من التطلعات والميول والرغبات التي يعاق إشباعها واقعياً .

لقد درس ماركس ولوكاش وذلك على المستوى الجماعي ، كما درس بياجيه وذلك على المستوى الفردي ، بدقة التعديلات التي تطرأ على طبيعة

---

(X) أشار المؤلف في مكان سابق إلى أنه سيعالج مسألتين على قدر خاص من الأهمية : الأولى مسألة ربط الأعمال الأدبية بالفرد والجماعة ، والثانية وهي التي يعالجها الآن وهي مسألة وظيفة الإبداع الحضاري في حياة الناس - المترجم .

هذه الرغبات والتطلعات من جراء الصعوبات والعوائق الحادثة من موضوع  
( هذه الرغبات ) .

( Marx and Luckacs... have studied closely the modifications introduced into  
the very nature of these desires and aspirations by the difficulties and obstacles  
presented by their object. ).

لقد أظهر فرويد ، وذلك على المستوى الفردي ، أن الرغبات  
والتطلعات ، حتى لو عدلت ، لا يمكن أن تقنع بالإشباع الجزئي ولا يمكن  
أن تكبت دونها مشاكل . إن ميزته العظيمة - أي فرويد - تكمن في اكتشافه أن  
العلاقة العقلانية مع الواقع تتطلب كتنمة لها إشباعاً خيالياً قادراً على مباشرة  
أقصى الأشكال المعاكسة . ( من السلوك - المترجم ) التي تتراوح من البنى  
المتكيفة جيداً كزلة اللسان والحلم إلى البنى غير المتكيفة كالإحساس بالغربة  
والجنون .

وعلى الرغم من كل الفروق ، إن وظيفة الحضارة متماثلة . ( على سبيل  
المثال ، نحن لا نؤمن بالوعي الجمعي ) . إن الجماعات البشرية ربما تتصرف  
عقلياً على ضوء الواقع وتكيف النفوس على الإحباطات والإشباعات الجزئية  
التي يفرضها هذا التصرف ( السلوكي ) وذلك بسبب العقبات التي تعترضها  
على شرط أن يكون هذا التصرف العقلي والتكيف السلوكي مصاحباً بإشباع  
كلي على المستوى الفكري والإبداع الخيالي .

ويضاف إلى ذلك أنه إذا كانت الغرائز تغوص في لا وعي الفرد وتميل  
نحو الإشباع الرمزي المتمثل دائماً بنزعة الامتلاك ، فإن الميول الجماعية غالباً ،

وهذا بشكل ضمني وليس بشكل لا واعي ، لا تميل نحو امتلاك الشيء ولكنها تتوجه نحو تحقيق التلاحم .

وهكذا فالإبداع الحضاري يعوض عن الاختلاط والتسوية وعدم التألف المفروض على الأفراد من جراء ( معاشتهم ) للواقع ، ويسهل عليهم الاندماج في الواقع ، وهذا الشيء ( التعويض ، والتسهيل - المترجم ) هو الأساس النفسي ( لما يسمى ) بالتطهير .

إن نظرية من هذا النوع التي من الممكن أن تجمع بسهولة بين الملامح السليمة للتحليل الفرويدي مع ملامح الدراسات الماركسية في الفن والإبداع الحضاري ، ربما تكون مسؤولة عن التشابه ( الذي غالباً ما يرصده المنظرون ) والاختلاف ( الذي لا يقل واقعية ) بين اللعب والحلم - وحتى - أشكال الخيال المرضي من جهة ، وبين الأعمال الأدبية والفنية العظيمة - وحتى الإبداعات الفلسفية - من جهة أخرى .

المصدر :

Lucien Goldmann :

Genetic literary history of literature

ترجمه عن الفرنسية :

MLN 79 (1964)

Catherine and Richard Macksy

## المرصد الأدبي مقدمة في النقد

مراجعة : جمال عكبود

إذا كانت التجربة الأدبية في واحد من وجوها ، أو واحد من معانيها ، تعد - ولا بأس من التعميم - : « أحد مصادر الفكر الإنساني في تفاعله مع الواقع ، وفي خلق العلائق الفنية والجمالية المتطورة عن المجتمع »<sup>(١)</sup> ، فإن مصطلحاً مثل ( النقد الاجتماعي ) ينبغي أن لا يعد غريباً . كذلك فإن محض ( الذوق والانطباع ) لم يعد حكماً قاطعاً يملك الحضور والأهمية في مجرى النقد وسياقه .

لقد أفاد النقاد ، ولا شك ، واغتنت مصطلحاتهم - وبالتالي تعاملهم مع المصطلح نفسه - من خلال خصوصية التجربة النقدية ، وتلازمها مع التجربة الأدبية وطبيعة الأدب . وقد كان واضحاً أنه لا بد للانتفاء الفكري ( الديني - السياسي ) ، والخلفيات الأخرى - من فلسفية ونفسية - من ظلال تتراوح بين

---

(\*) مداخلة موجزة لقراءة في كتاب : ( خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ) ، تصنيف ( ويلبر سكوت ) ، ترجمة د . عنان غزوان . طبع دار الرشيد - بغداد .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، المقدمة - ص ٥

الشدة واللين تبدو في سياق العمل النقدي كأثر من آثار انتهاء الناقد وأصل  
تكونه . وأحياناً تكون من الصرامة بحيث تعدُّ علماً على الناقد ومنهجه  
النقدي .

وإذن ، فإن ولادة المنهج النقدي ليست مصادفة ، ولا طفرة ، بقدر  
ما هي تطور ( صحي ) لاختبار تجربة غنية بتراتها ، عميقة بمضمونها . وهذا  
المنهج ليس فيه ما يؤدي العملية النقدية أو سجل النقد ، إلا بقدر ما يبدو هذا  
المنهج معيقاً لعملية التطور والتكامل . أي بعزله عن الصورة التي هو بعض  
منها ، والنظر إليه على أنه وحده الغاية والوسيلة . هذا مع أننا نستطيع  
القول ، بشيء من الثقة ، أن الفصل الكامل - بمعناه الميكانيكي - ليس  
محققاً ، على الأقل فيما نظن أننا على اطلاع عليه . وهذا ما يدعونا للزعم بأن  
النقد الأدبي يبدأ هاجساً حين يكون انطباعاً تسيره غاية بعينها . ولكنه ما يلبث  
أن يصبح - بحكم الأصالة والتجربة - نقداً حقيقياً ، حين يتجاوز مستوى  
الهاجس العارض . والبروفسور ( سكوت ) - مؤلف الكتاب - في تناوله لأهم  
مذاهب النقد ، يتحرز من تسميتها باسم المنهج أو المذهب . ولعل في احترازه  
هذا ما يمنح الذي ذهبنا إليه المشروعية التي يحتاجها ..

المؤلف يستثني مدخلين . يعنى أحدهما بـ ( التقليد الأدبي الخاص وراء  
العمل الفني )<sup>(١)</sup> ، كأثر ( التقليد البتراكي في شعر دون ) ، و ( أثر شعردون  
في شعر من لحقه من الشعراء ) . وهو هنا يفعل ذلك لقرب هذا البحث - في  
رأيه - من التاريخ الأدبي . فهو لا ينكر أهميته ، ولكنه يوافق على عزله عن

(٢) نفسه ، ص ١٣ .



النقد . المدخل الثاني - المستثنى لديه - هو ( المدخل الانطباعي ) ، فهو يعتبره ملازماً لكل امرئ ، ولا يشفع له - عنده - مجرد رغبة بعضهم بتسجيله . وهنا يفيد ( البروفسور سكوت ) من خبرته في التدريس ، وتجربته مع الطلبة ، ويكشف - بوعي ودراية - أن الكثيرين من الطلبة قد صاحبهم هذا ( الاتجاه الانطباعي ) وحين اتصلوا بتلك المذاهب المعروفة . . تبسوا ما وافقهم ، وانحسرت عنهم صورة الانفعال الذاتي .

لقد أعلن ( جويل سينكارن ) في محاضراته . ( النقد الجديد ) ، في جامعة كولومبيا ، رفضه في أن يقبل - كأسلوب أدبي - تصنيف الأدب أكاديمياً في حقب ومجموعات ، وأكد ضرورة النظر إلى كل عمل فني على حدة . . مستفيداً في ذلك من ( جاليات كروتشه ) . أما اعتباره الفن على أنه تعبير ، والتقد دراسة له ، فقد خلق نقاشات حادة جعلت ( بول المرمور ) يرى أن هذا التصور يجعل النقد ( انطباعاً ) . لكن ( سينكارن ) لم يقصد شيئاً كما قصد تجنب الانطباعية والحماس للناحية المركزة للعمل الفني . ومن هنا تعرف مساهمته في خلق ( جويتفق والتجربة الفنية والنقدية )<sup>(٣)</sup> ، والتمهيد للنقد الشكلي الذي جاء فيما بعد .

وباحتدام الصراع ، الفاعل والمنفعل ، وتعاقب الحركات التجريبية والتصويرية والدرامية . . إلخ ، برز ثلاثة كانوا بمثابة المطرقة التي هدت الأركان التي جال النقد بين أبعادها الصارحة : ( شو ) ، و ( هانكر ) ، و ( منكن ) . هذا مع أنهم لم يجسدوا الأسلوب الواحد المسيطر ، ولم ينجوا من

(٣) نفسه ، ص ٢١ .

عثة ( الاهتمام الشخصي ) . يستوي في ذلك أيضاً ( عزراباوند ) ، وإن يكن أبعد منهم شأواً ، وأكثر أثراً لدى مبدع قدير هودت . س . اليوت ) . وعلى يديهما - باوند واليوت - تكتمل صورة أوضح ما تكون عن ( السلف للنقد الشكلي في الثلاثينات )<sup>(١)</sup> .

أما ( الإنسانيون الجدد ) ، فسرى أنهم أول جماعة تتفق حول خطوط عريضة عن النقد ، وسرى أن الحرص على التجربة سيفوتهم مع ذلك .

... المناهج النقدية المتناولة ، والتي يمكن الحديث عنها بشيء من الاطمئنان إلى دوام حضورها - واستمراره - تبدأ ، كما يرى المؤلف ، ( بالمدخل الأخلاقي ) . وهو الذي يدرس الأدب في تفاعله بالمثل الأخلاقية . ويرى أن أهمية الأدب ليست في ( طريقة قوله فحسب ) ، وإنما في ( ما يقوله أيضاً ) . وهذا هو الاتجاه الذي استمر حتى مطلع قرننا هذا ، وأعاد إليه الحيوية - والحضور القوي - مجموعة نقاد عرفوا باسم ( الإنسانيون الجدد ) ، وقد حصروا مهمهم بغايات الأدب ... من حيث أثرها بالإنسان ، ومكانة الأدب في مجمل الفعالية الإنسانية . أما رأيهم في دراسة التقنية الأدبية .. فهي دراسة الوسيلة فحسب ، وحين تبحث في تاريخ نشوء هذه النظرة والتوجه ستجد أنها أبعد من أن يؤرخ لها ، إنها تبدأ بأفلاطون على أقل تقدير .

وقد وجد هؤلاء ( الإنسانيون الجدد ) . . ( ارفينك باييت ) ، ( ت . س . اليوت ) - في تطوره الأخير - ( ادموند فولر ) ، أن الإنسان يتميز عن

(٤) نفسه ، ص ٢٣ .

الحيوان بقدراته العقلية ، ومثله الأخلاقية . وهم عندما يتحدثون عن الحرية فإنما يريدون بها الخضوع ( للقانون الداخلي ) ، وشعاراتهم هي . . النظام ، الكبت ، الضبط . وهذا هو ما بدأ في أمريكا ( بول المرمور ) بمقاله الأول من مجموعة ( مقالات شلبورن ) ، وفي تجارب التعبير عن الذات . غير أن موقفهم ازداد صلابة بانضمام ( نورمان فوستر ) و ( هاري هايدن كلارك ) ، ( جي . ر . اليوت ) ، ( روبرت شافر ) . . وآخرون ، إليهم . وذلك بعد ما عانوا من عصريشكك في القيم التقليدية ، وتجارب التعبير عن الذات . وحين قيض لهم أن يكونوا مدرسة ذات سمات وأصول ، كانت أولى تطلعاتهم أن يعارضوا ( الطبيعية ) التي أساءت الظن بالإنسان ، وأنكرت عليه حرية الإرادة والمسؤولية ، و ( الرومانسية ) التي بالغت في الأنانية والتعبير غير المتحفظ . وهذا ما وسم طابعهم العام ( بالهجومية ) التي عدت - لدى بعض معارضيههم رجعية . ذلك لأنهم حين استهدفوا هاتين المدرستين ( الطبيعية والرومانسية ) إنما كان عليهم - وفقاً لهذا المنظور - أن يتصدوا بعنف وحزم لمعظم الأدب المعاصر لذلك الزمن . هذا مع أنهم لم يحملوا - عدد منهم على الأقل - توحيد الحماس الأخلاقي المبني على احترام ( إنسانية الإنسان ) مع ( الحسية الجمالية ) (١) .

هذه النزعة في التصور ، أو المدخل ، لم تنطفي أو تنمحي بعد ، غير أنها عانت من تحول ، أو انقسام ، حين تفرد بعض من رجالاتها بخصوصيات تميزهم ، ولا تبعد بهم عن الطابع العام المشترك . من ذلك ، مثلاً ، موقف

( ت . أي . هولم ) . حول ( ما إذا كان الأخلاقي يعترف ) أولاً يعترف ، بانطباق المقاييس الأخلاقية لقانون ما فوق الطبيعية على الفنون <sup>(٦)</sup> ، وهو ما لم تكن آراؤهم مستقرة بصده . فقد عالج ( بول المرمور ) النمطية الدينية ، و ( جي . ر . اليوت ) نادى بضرورة التحالف بين الدين والأخلاق . والغالبية التزمت موقف ( بابيت ) غير الملتزم دينياً . غير أن تسويغ الاعتقاد الديني في وصايا المعايير الأخلاقية تسرب إليهم ، وعدّ - فيما بعد - شاهد بقاء حركتهم . حتى أن ( الإنسانية المسيحية ) لدى ( ت . س . اليوت ) يمكن إرجاعها إليهم <sup>(٧)</sup> .

وفي الواقع فإن انتشار حركتهم يتعدى حدود أشياعهم الملتزمين . فأدباء مثل ( ف . ر . ليفيس ) - الإنكليزي - و ( إيفور وينترز ) - الأمريكي - يقرّان بغاية الأدب الأخلاقية ، دون أن يمكن اعتبارهما مشايعين لتلك الحركة . كما أن نقد الماركسية أخلاقي في أساسه ، وإن جاء طرحه مغايراً لمفهوم ( الإنسانين ) هؤلاء . ومرة أخرى . . . وعوداً إليهم ، لا يصح القول بأنهم أخلصوا لمحض افتراضهم هم ، وإنما أصبح مألوفاً أن يسعى مشايعوهم ، من مثل ( الن تيت ) أو ( جون كراورانسوم ) ، للتركيز على ( المقاييس الأدبية وحدها ) <sup>(٨)</sup> .

... الدراسة النفسانية ، أو المدخل النفسي ( السيكولوجي ) ، هي

(٦) نفسه . ص ٣٠

(٧) نفسه ، ص ٣١

(٨) نفسه ، ص ٣١

المدخل الثاني عند المؤلف . وهذا المدخل ربما كان له من أحداثه ما يشفع له بحدّة الأثر الذي أحدثه ، وهذا ( الأثر ) هو ما يهمننا ويستوقفنا . إنه يبدو كما لو كان ( مفتاحاً لمعرفة كنه العملية الأدبية )<sup>(٩)</sup> . بحث في الموهبة والعمليات اللاواعية عند الفنانين . ومع ذلك ، لقي قبولاً وترحاباً من قبل الأدباء . . . وتشجع الرومانسيون - والواقعيون - منهم ، واستطاعوا التعمق أكثر في تحسيد وراحة الموقف الإنساني . من ذلك ، مثلاً ، توجه ( كينيث بورك ) في دراسته العملية الشعرية باعتبارها ( اكتشاف الشاعر رموزاً يعبر بها عن انفعالاته )<sup>(١٠)</sup> ، وتنظيمه لتلك الرموز في ( عملية الإيصال ) . ومثله في ذلك ( جفري كورر ) محلل ( العجب والتميز ) من الوجهة النفسية ، و ( سيمون ليسر ) في دراسة ( حوافز اللاوعي ) في شخصيتين اثنتين في القصة الحديثة .

وقد بدأ ذلك حين بدأ الفكر الفرويدي يعم ويتشور . وذلك حين ترجم ( أ . أ . بريل ) إلى الإنكليزية - عام ١٩١٠ - ثلاث مساهمات في نظرية الجنس ) ، وفي العام ١٩١٢ ( تفسير الأحلام ) ، وحين نشر ( أرنست جونز ) محاولته الأولى في شرح ( هاملت ) بمنظور فرويدي .

ونستطيع أن نفهم استجابة الأدباء لهذا الاتجاه على أنه كان مسبقاً ( بالطبيعية ) الفرنسية ، التي وجدت بإدانة الإنسان - الذي هو مريض عند فرويد ، وليس ندلاً - تبرئة له . . كونه محكوماً بما لا قبل لبشره . كذلك وافق هذا نزعة الرومانسية ، وبرر - إلى حد ما - ( جنون ) الرمزيين الفرنسيين ،

(٩) نفسه ، المقدمة ، ص ٧

(١٠) نفسه ، ص ١٢

والتجريبين الذين تبعوهم . وسريان العدوى ، وانتشار الإقبال على تبني هذا الفكر واستشاره - كما فعل ( لورنس ) ، ( شروود ) ، ( أندرسون ) ، مي سنكلير ، و ( جويس ... إلخ - كان لا بد أن يسترعي اهتمام النقاد .

وكان طبيعياً أن يبدو وابه حرباً على الماضي . . على ( البيوريتانية ) في أمريكا ، و ( الفكتورية ) في إنكلترا ، حيث لم يفدهما ما كرسته لأنواع ( الرزانة الرفيعة ) . فمسألة التحفظ في الكلام ، وما يلحق به من دماثة وعفة ، نظر إليها على أنها . . ( كبت غير صحي للذات )<sup>(١١)</sup> . ومن السهل وصم المدافعين - عن هذا الكبت - بالجهل ، أو بالعمى المتعمد ( العدواني ) . و ( تونراد أيكن ) بدأ نشر هذا اللون من التوجه - في النقد الأدبي - بكتابه ( الشكوكية : نظرات في الشعر المعاصر ) - ١٩١٩ ، وجاراه بالمثل ( ماكس إيستمان ) و ( فلويد ديل ) - وهما محرران في ( ذي ماسز ) - وتبعهم من إنكلترا ( روبرت كريغز ) .

لقد أساء لهذا المذهب كثيرون ، ممن أخذوه بسطحية ، بسبب من حماس واستغراق شهواني محض . لكن هذا لم يمنع من تبلوره ، وظهور إضاءاته على الأدب . فمن جهة ناقش بدقة عملية الخلق ، وهذا ما أدركه ( أي . آ . ريجاردز ) . وهو يذكر<sup>(١٢)</sup> في ( مبادئ النقد الأدبي ) - في صدر تحليله عناصر التجربة الجمالية ، مع زميله ( أوكدن وود ) : ( هو ذلك الموصل إلى التوازن الحسي المتزامن ) . وكان له من قوة الرأي بحيث أنه اضطر خصومه اعتماد

---

(١١) نفسه ، ص ٧٦

(١٢) نفسه ، ص ٧٨

آرائه . وبه ، ومثله ، تحيي سيرة المؤلفين ( حياتهم ) كمساعد لفهم نتائجهم الفني ، وهو ما غدا - بعد أن تم تهذيبه . . - مفيداً في الكشف عن مداخلات الذات في العمل اللاواعي ، وأوصل إلى إنجازات على صعيد فهم العمل نفسه .

ولعل إمكانية هذا كله في شرح الشخوص القصصية - كما فعل ( ف . ل . لوكاش ) في ( الأدب وعلم النفس ) لا تقل عما سبقه . فبواسطته أمكن وضع النقاط على الحروف ، وفهم ما كان يبدو غير معقول قبل هذا الفهم أو التوجه . وهنا نستذكر تحليل الدكتور ( جونز ) لشخصية ( هاملت ) ، وتحليله لأساس تردده في الانتقام لأبيه . .

أما ما أخذ على هذا المذهب فهو التبسيط ، وكان هذا في البداية . وقد تعرّض له ( فان ويك بروكس ) ، على كتابه ( محنة مارك توين ) ، و ( لويسون ) على كتابه ( التعبير في أمريكا ) . أما ما هو أهم من ذلك - وأبعد - فهو ما عبّر عنه . . بأن ( الفن يختلف اختلافاً بيناً عن الحلم في كون الفنان يسيطر - إلى حد كبير ، أو في الأقل - إلى حد ما - على نتاجه ، بينما الحالم ليس كذلك . والحلم قد يكون اعترافاً إجبارياً ، بينما الفن تعبير منظم<sup>(١٣)</sup> . وهنا تقوم مقالات ( تريلينك ) و ( كينيث بورك ) سنداً وعوناً في تجلية هذه المسائل .

بقي أن هناك فرعاً من فروع علم النفس يعالج مسألة ( اللاوعي ) عند

الأمة والحضارة بأكملها . وهذا جدير باهتمام خاص لما له من علاقة بعلم الإنسان الاجتماعي ، وهو ما يحل للمؤلف أن يدعوه ( المدخل المثالي ) ، وهذا المدخل هو الذي طور بحوث علماء التاريخ .

... وندخل في الحديث عن المدخل الاجتماعي ، وهم الناقد في كشف المداخل الواجبة بين الأدب . . والمثل والقيم الاجتماعية ، وما هي عليه من قيمة مهمة وحيوية . وهذا الكشف لا بد سينظم ( استجابة المرء الجمالية ) للعمل الفني ، ويتميها . فالفن ليس عملاً مفرداً معزولاً عن مجاوراته الإبداعية ، والشعور الجمعي الذي تجسده خلاصة التجربة والمشاركة الاجتماعية : بحدّثها الواعي ، ونظيره الذي أنفق أخيراً على الاعتراف به ، تيسر للقول أن ( الناقد الاجتماعي يعني بفهم الوسط الاجتماعي ، ومدى استجابة الفنان له ، وطريقته في التعبير والاستجابة <sup>(١٤)</sup> . فعلى رأي ( جوزيف ) و ( دكروج ) فشل التراجم الحديثة إنما سببه ( طبيعة مزاجنا الحديث ) <sup>(١٥)</sup> ، وبالمثل ينظر نفسه يشير ( جورج أورويل ) إلى العلاقة بين فن ( كيلينك ) و ( الجوالذهني ) في عصره . أما دراسات ( كريستوفر كودويل ) فهي مثل لارتباط الحكم الأدبي بالقيمة السياسية والاقتصادية ، وهذا هو أكثر ما تبرزه مقالاته عن ( برناردشو ) التي يراها المؤلف كأحسن ما يمثل ( المدخل الماركسي ) إلى الموضوع .

« ادموند ولسون » يعود بهذا النقد إلى كتابات « فيكو » عن ملاحم

(١٤) نفسه ، المقدمة ، ص ٨

(١٥) نفسه ، ص ١٢



« هومر » في القرن الثاني عشر ، وما جاء فيها من كشف عن ظروف الشاعر الاجتماعية ، تلاه في ذلك « هرذر » . أما الفرنسي « تاين » فهو المرشح ( الحقيقي ) لأركان هذا المذهب ، حين جسده بمقولته : « الأدب حصيلة الفترة ، والعنصر ، والوسط »<sup>(١٦)</sup> . ويرتبط النقد الماركسي بالمدخل الاجتماعي بدرجة يمكن عده معها فرعاً منه ، وذلك بعد مشاركة « ماركس » و« انجلز » في اعتبار « أساليب الإنتاج » عنصراً رابعاً له .

والواقع أن جذوره ضاربة لأبعد مما تحدده فترة ظهوره مستقلاً متناسكاً . فربط الفن بالقيم الاجتماعية كان معروفاً منذ البعيد ، ولعله هو جوهر الحركة الواقعية . وقد أولى كل من « هوبلز » ، « جاك لندن » ، « هاملين كارلاند » ، « فرانك نوريس » عناية خاصة لعلاقة الأدب بالمجتمع . ومؤلف « جون ماكي » المعنون باسم ( روح الأدب الأمريكي ) - الذي يعتمد وجهة النظر الاشتراكية - يكشف إلى أي حد يمكن لمصطلح « النظرية الاجتماعية » أو « السياسية » ، عوضاً عن مصطلح « مجتمع » ، الكشف عن آفاق جديدة في عظمة الأدب .

وقد هيمن هذا الاتجاه في فترة غلب عليها الكساد الاقتصادي ، فظهرت أشعار « أودن » ، « وي » و« ستيفن سبيندر » . وغيرهم . كما ظهرت مجلات مثل : ( ذي نيوماسيز ) - برئاسة تحرير « مايكل كولد » - و« لفت ريو » - تحرير « ايجل ريكورد » - وكان أن بالغ بعضهم بالتعصب لهذا المذهب ، فبدأت محاكمة الأدباء وفق هذا المنظور ، بما لا يخلو من « جفاف »

أحياناً . مع ذلك ، وقبل انطفاء الشعلة وفتور الحماس ، أمكن لهذا المدخل  
التقدي أن يحظى بواحد من أحسن رجالاته . . وكان هذا هو العبقري . .  
« كريستوفر كودويل » .

لقد تمكن هذا الرجل ، الذي عاش حياة قصيرة - من العام ١٩٠٧ ،  
حتى العام ١٩٣٧ - كانت حافلة بفهمه العميق للماركسية ، وذوقه الناضج  
للأدب - أن يخفف « الاستبدادية الجافة » التي عرف بها رفاته من قبله .  
ويمكن اعتبار توقيع الميثاق « الروسي - الألماني » ، واندلاع الحرب العالمية  
الثانية ، بداية انحسار هذا الاتجاه . وهو ما لم يمنع من شرعية الدراسة  
الاجتماعية من بعده ، بعيداً عن روح المغالاة التي عرف بها ، فمغالاته - التي  
هي ضعفه - والتي يشترك فيها مع « النقد الأخلاقي » ، تركزت في تضيق  
الإغراء في « مدح قطعة أدبية ، أو ذقها ، بحسب المدى الذي تبلغه مضامينها  
الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، في انسجامها مع معتقدات الناقد »<sup>(١٧)</sup> ، وهذا هو  
ما عتته إدانة « ل. سي. نايتز » لكومينديا عصر النهضة . أما خيرة النقاد  
الاجتماعيين فيحلوهم أن يضعوا العمل الفني في جوه الاجتماعي ، حتى يعرفوا  
تلك العلاقة ، أما التقييم الضيق جداً ، فهو أكثر كشفاً لموقف الناقد نفسه .

الأدب ظاهرة اجتماعية رفيعة ( جمعية ) لا مفر . و ( هاري ليفز )  
يقول : « لا . . . إن العلاقة بين الأدب والمجتمع متبادلة . فالأدب ليس مجرد  
معلول لعل اجتماعية ، بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية »<sup>(١٨)</sup> . وهكذا يتابع

(١٧) نفسه ، ص ١٣٨

(١٨) نفسه ، ص ١٣٨

« فان ويك بروكس » دراساته المكرسة للجو الاجتماعي ، ومثله في ذلك « ف . أ . مائيس » و « ل . سي . نايتز » ، وهذا - في الواقع - يؤكد فاعلية هذا المنهج ... ولا يبررها ، فهي فاعلة وما تزال ...

\* .. وأما « المدخل الشكلي » ، فيرى المؤلف أنه تحكمه نظرتة إلى الأدب على أنه « بناء جمالي » ، وعلى هذا تستغرقه مسألة ( الوحدة العضوية ) ، حيث تتضافر الأجزاء لتشكل بالتالي العمل الأدبي في شموله المتناغم . وقد أثر هذا النقد في أساليب نقادنا المعاصرين ، وساهم - إلى حد كبير - في خلق الصحافة النقدية الجمالية ، المكرسة لأصول الأدب ، ومنظوره الضارب . فقد خالف كل من « كينيون » ، و « جيمز سميث » ، « اولسن » و « بروكس » في دراستهم مستوى الربط بين الفن والبعد الاجتماعي . وأكدوا أهمية البناء الفني ، شكل القطعة الأدبية ، وجعلوها موضع اختبار يكشف - ربما عمداً - عن المظهر العلمي في تطلعاتهم<sup>(١٩)</sup> ؛ طريقة القول ، تنظيم أقسام القول ... كيفية المعنى في القصيدة ...

ويمكن العودة إلى مقولة ( كولردج ) عن القطعة الأدبية ، التي توجد بطريقتها الخاصة ، وفي حياة خاصة بها ، ومفهومه عن الوحدة العضوية ... « الكل هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء » . كذلك يجب ألا ننسى « بو » ومبدؤه عن التأثير الموحد لعمل أدبي ضمن أسلاف الحركة ، و « هنري جونز » في عنايته الدقيقة لمواد صنعته ، ومقدماته العديدة في ذلك ، والذي لا يبعد أن يبلغ أثره التوجيهي حتى « البيوت » و « بلاكمور » .

و « ت . س . الـيوت » هذا من أبرز من ثبوتوا قواعد هذا المنهج . فقد  
 عبر - بتأثير من « باوند » و « هولم » - عن مكانة الفن الرفيعة باعتباره « فناً » ،  
 لا باعتبار قيمه الفكرية وانتهاءاته الدينية ، أو الاجتماعية ، أو السياسية . وهذا  
 انصب اهتمامه على دراسة النص نفسه دراسة عميقة . فالشاعر - لديه - يهرب  
 من الانفعال والشخصية إلى الشعر ، وعلى هذا لا قيمة للسيرة الشخصية في  
 ذلك . وهذا حرر النقد من التفسيرات البطولية والأخلاقية والنفسانية  
 والاجتماعية ، الخارجة على الموضوع . و « أي ، أ . ريجاردز » لعب دوراً كبيراً  
 في كتابه ( مبادئ النقد الأدبي - ١٩٢٤ ) بتحليل العلاقة بين الشعر  
 والجمهور ، واستمر بذلك في كتابه ( معنى المعنى ) - بالاشتراك مع اوكدن -  
 وكتابه ( علم الشعر ) . فمع أنه في ( معنى المعنى ) كان قد أقام أسس المعالجة  
 اللفظية ، إلا أن نقده في ( علم الشعر ) قد تردى ، ولكن ظلت له مؤثرات . .  
 زادها كتابه ( النقد التطبيقي ) بتحليله وتصنيفه لثلاث عشرة قصيدة ، مهدداً  
 بذلك لظهور ( النقد الجدد ) ، محتفظاً - مع ذلك - ببحوثه في المعنى ، وما  
 تفرع عنها من علوم الرموز ودلالات الألفاظ ، كأبرز معطياته . . .

لقد قوى هذا المنهج ، وأظهره ، حملته من الذين ناهضوا تركيز  
 ( الإنسانيون الجدد ) على القيم الأخلاقية ، والتقاليد التاريخية والأدبية ،  
 وسيرة المؤلف . . جاعلين من النقد عاكساً لشخصية الناقد . وهؤلاء النقاد  
 الجدد تمكنوا من بلورة مبادئهم ، فالشعر عندهم : « مصدر موثوق لمعرفة  
 لا يمكن إحصائها . . إلا بطريقته الخاصة به » (١٠) . ومعنى هذا أن لا قيمة

- عندهم - للظروف الشخصية ، أو الاجتماعية ، أو كل ما هو ( عرضي ) مثلها . . « إن الشعور ليس جزءاً من أي عنصر من العناصر . بل يعتمد على مجموعة العلاقات ، على البناء الذي ندعوه القصيدة »<sup>(٢١)</sup> ، كما يقول « روبرت بن وارن » . وهناك على الناقد أن يبحث مسألة المعنى باعتبارها مكونة من قضايا الشكل - الوزن ، والصورة ، والعرض - وقضايا المحتوى - الواقع ، الفكرة . . - وإن يكن هذا موجوداً قبلهم ، فقد غدا طابعهم المميز . وقد قدم « بروكس » و « وارن » - في مقدمة ( فهم الشعر ) - بوضوح كل العناصر الجوهرية في المدخل الشكلي<sup>(٢٢)</sup> . وقد لقي هؤلاء الشكليون من « كازين » و « ر . س . كرين » احتجاجاً شديداً على نزوع المنهج إلى مصطلحات قطعية ، قد لا تهم سوى واضعيها ، مثل مقولة ( رانسوم ) عن ( السبك ) ، ومقولة ( نيت ) عن ( التوتر ) ، أو مقولة ( امبسون ) عن ( الغموض ) ، أو مقولة ( بروكس ) عن ( التوتر الظاهري ) . فقد وجد كل من ( ل . سي . نيت ) و ( ف . ر . ليفز ) أن ( امبسون ) و ( ريجاردز ) قد عزلوا جزءاً من العمل الفني لدراسته ، متناسين القصيدة ككل . بل إن المنهج لم يسلم من انتقاد أرباب المنهج أنفسهم . فقد عاب ( جون كراورانسوم ) - وهو عميد الجماعة - على ( بروكس ) ، في ( الإناء المتقن الصنع ) استعمال التحليل إلى حد الإفراط . . الذي يضيع المعنى الكلي في خضم دراسة الجزئي<sup>(٢٣)</sup>

(٢١) نفسه ، ص ١٩٦

(٢٢) نفسه ، ص ١٩٦

(٢٣) نفسه ، ص ١٩٧

وهذا برأي ( ر . ب . بلاكمور ) - وهم منهم - أكثر ما يعالج « التقنية التنفيذية للشعر - جزءاً واحداً منه - أو التقنيات اللفظية عموماً »<sup>(١١)</sup> ، وهو ما أدى إلى إهمال قيم الأدب ، غير كونه جمالياً . ولعل خلافتهم بينهم إنما كان الأهم حقاً ، ففي الوقت الذي يرى فيه أصحاب ( مدرسة شيكاغو ) أن عليهم اتباع قاعدة جمالية من النوع الأرسطي للتمييز بين الأنواع الفنية ، ومن ثم استخلاص القوانين الخاصة بكل نوع تبعاً لذلك ، يرى ( كرين ) أن هذا الأسلوب يسعى لبيان قيمة عمل الأديب من حيث علاقته بطبيعة مهمته ، باعتبار أن نهاية العمل إتمام له . وهنا يهتم الناقد بمجمل القصيدة ، وينصرف بانتباهه عن النوع الذي تمثله ، وهذا يجعله يخفق في التمييز بين الأنواع المتعددة . . ( دراما ، رواية ، ملحمة . . إلخ ) ، أو فروعها .

وثاني ما يختلفون فيه . . أن ( مدرسة شيكاغو ) لا يستثنون الجوانب الاجتماعية والأخلاقية ، والتاريخية ، ودورها في معرفة الأهمية العالية في التجربة . وذلك بتحليلها وفق قواعدهم الخاصة . وهنا يرد « و . ك . ويمسات » ، ويرى أن نقاد ( شيكاغو ) في إخفاقهم في التمييز بين الأنواع الأدبية إنما أهملوا جانباً مهماً له فاعليته في العمل الأدبي ، وأنهم ذهبوا في الاهتمام بالجوانب الاجتماعية والتاريخية ، وسواها ، إلى درجة استنباط ( نظرية عامة عن النوع ) ، والحكم بموجبها . . على عمل معين .

مع ذلك ، فالخلاف بينهم يظل هامشياً - إلى حد ما - لا يعدو الظاهر ، ولا يتجاوز مستوى النظرية فقط . أما في التطبيق ، فتضيق الفروق بينهم . .

وتقل . فهناك ، مثلاً ، دراسة عن ( إبحار إلى بيزنطة ) كتبها ( ادلر ولسون - مدرسة شيكاغو ) ، ودراسة ( بين الطلاب الصغار ) كتبها ( بروكس - المدرسة التشكيلية ) ، وذلك في كتاب . . ( الإناء المتقن الصنع ) ، وهنا . . وزيادة على التقارب ، يبدو الأساس المنهجي نفسه . وأخيراً ، فإن لهذا المدخل النقدي - الشكلي أن يباهي بعدد مشاييعه ( امبسون ) ، ( بلاكمور ) ، ( تيت ) ، ( رانسوم ) ، وآخرون . وهؤلاء هم الكبار فقط .

\* . . ويحين القول ، أخيراً ، عن ( المدخل النموذجي ) ، الذي يسمى أيضاً بالمدخل ( الطوطمي ) أو ( الأسطوري ) ، أو ( الشعائري ) ، وهو الذي يدرس الأدب في ضوء الأسطورة ، باعتبارها خلاصة تجربة ، ورمزاً ( تاريخياً وحضارياً ) . وقد أثار هذا المنهج الاهتمام بمؤثرات فيه تبدو - في الأصل - من مناهج أخرى . فهو حين يفرض قراءة دقيقة للنص . . يبدو شكلياً ، ويبدو إنسانياً حين يمنح الناحية الإنسانية قسماً وافراً من اهتمامه . أما عنايته بتحليل « استهواء العمل الأدبي للجمهور »<sup>(٢٥)</sup> ، فتقربه من المنهج النفسي ، أما جذوره ( الاجتماعية ) - المدخل الاجتماعي - فيجسدها بسعيه وراء الماضي الحضاري ، أو الاجتماعي . هذا المدخل باختصار ، قد يكلل سعي الناقد بالكشف عن تفصيل الرؤية التي يستهدفها العمل الأدبي ، ويسعى لتجسيدها ، متضمنة ( موقف ) الكاتب الحضاري - ( الإنساني ) ، مجسدة في العمل الأدبي ، الذي يعقب مرحلة الانفعال ، ويتوجّها . . باختصار هذا ما لا بد للناقد منه ، إذا كان مخلصاً وجاداً بالبحث عن هذه

الخصيصة ، واستكناه أبعادها .. وخلق المعادل النقدي للعمل المبدع . وهذا ، على أية حال ، ما نرتأيه ولا نستكبر التصريح به . فالناقد « كلبرت ميوري » يجد في ( هاملت ) و ( اوريستيس ) مثلين لبعض عقدة أساسية في علاقة الابن بالأم .. أما رواية ( دورة المسمار اللولبي ) ، فهي رواية أخرى لحكاية ( جنة عدن ) عند ( هايلمان ) . وهكذا يجي فهمهم لهذا المنهج على أنه .. « عرض لطراز حضاري رئيسي ذو أهمية كبيرة للانسائية في العمل الفني » (٣٣) .

لقد انساق عدد من الكتاب الباحثين ( معظمهم من جامعة كمبردج ) وراء « جيمز جورج فريزر » ، صاحب مجلدات ( الغصن الذهبي ) ( الانثي عشر التي تابعت السحر والدين والأساطير ، حتى ما قبل التاريخ . ولكنهم لم يتابعوها بذات الطريقة ، بل انصبت جهودهم على تضارب الطقوس في أعمال التراجيديين الإغريق ، و ( هومر ) . ومن هؤلاء .. ( جين هاريسون ) و ( ف . م . كورنفورد ) ، و ( كلبرت ميوري ) . فقد درس ( كورنفورد ) الأساس الشعائري في الكوميديا الإغريقية ، وفي بحث آخر درس الشخصية - الطقس في الملك الإله الإغريقي . وقدمت الأنسة ( هاريسون ) بحثاً في الأصول الاجتماعية للديانة الإغريقية ، ولخصت بحوثها في ( الفن القديم والطقوس ) ، وجاءت أهميتها من كونها وضعت أسساً ، تبعها النقد فيما بعد .

وبرزت تأثير ( كوستاف يونك ) ، الذي خالف أستاذه ( فرويد ) في عدة مفاهيم ، حين قدم نظرية ( الذاكرة الجمعية ) .. « إن الإنسان المتحضر



يحتفظ ، دون وعي منه ، بمعارف ما قبل التاريخ . . أدرجها - بصورة غير مباشرة - في الأسطورة «<sup>(٢٧)</sup>» ، وهو ما يفسر بقاء المتعة في سماع الأساطير ، بعد زوال دواعيها القديمة . وقد شحن هذا خيال الأدباء ، فجاء ( وعي الدم ) - كتاب ( د . هـ . لورنس ) - مقارياً في مضمونه لمقولة أن الثقافة العالمية تحتم على حاملها أن يستجيب لمؤثرات أساسية ، هي وحدها القادرة على توجيهه نحو صيغ للحياة . . ( طبيعية . . ومناسبة ) . و ( ت . س . البيوت ) يعترف ، في مقدمة ( الأرض الخراب ) . . « ذلك الكتاب الذي أثر في جيلنا تأثيراً عميقاً ، وأعني به . . ( الغصن الذهبي ) » . وتلاحقت الأسماء بعد ذلك . . « روبرت كريغز » ، « جيمز جويس » ، « بيتس » . . إلخ . .

لقد شكل هذا الاتجاه تحدياً للنقاد ، فقد فرض عليهم دراسة الأدب دراسة تحليلية بحثاً عن الجذور الأسطورية في ثنائيه . وكان أن قادهم الحس النقدي إلى أن « المعاني العميقة ، المعاني التي تمتد إلى ما وراء التاج الواحد - إلى مجموعة من الكتب - إنما توجد في رموز النماذج الأولية . . التي يضطر الأدباء للرجوع إليها اضطراراً »<sup>(٢٨)</sup> .

وقد كان ( فرويد ) يرى أن الإنسان البدائي يتعامل مع الطقوس والمحرمات بشكل واعٍ ، وعلى العكس منه الإنسان المتمدن الذي يتعامل مع الطقوس بشكل غير واعٍ . ولهذا اعتبره ( فرويد ) - وأتباعه من بعده - مريضاً . على حين وجد أتباع ( يونك ) ، في الحالة ذاتها ، شكلاً من أشكال

(٢٧) نفسه ، ص ٢٦٦

(٢٨) نفسه ، ص ٢٦٧

الخلية الأولى في جنس من الأجناس . فالأسطورة ليست حلمًا يعبر عن رغبة مكبوتة ، بل هي ظاهرة صحية ما دامت تتكرر . . هي - كما يرى ( إريك فروم ) : « رسالة مرسله من النفس إلى النفس ، لغة خفية تمكننا من معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية »<sup>(٢٩)</sup> . وهنا يكف الفنان عن كونه عصائياً ، ويغدو . . « صانع الأساطير الذي يستخرج من ( لا وعيه ) حقيقة أولية »<sup>(٣٠)</sup> . وهكذا فإن على الناقد النموذجي أن يكشف رموز اللغة الخفية في الأعمال الأدبية ، وبيان المعنى المعقول لها . وذلك كما اعتبر « د . هـ . لورنس » - في كتابه ( دراسات في الأدب الأمريكي المعاصر ) - الشخص القصصية نماذج أولية ، والعقد ( في القصة ) هي تحقق للأنماط الرئيسية . وهكذا يجيء رأي ( كينيث بورك ) ، بأن الفنان . . « رجل طيب ، دواؤه عمله الفني » .

http://Archivebeta.Sakhril.com

وقد تتابعت البحوث ، ونالت أعمال ( شكسبير ) قسطاً كبيراً منها . ولكن المهم في ذلك أن ( النقد النموذجي ) لا يرجع حتماً إلى أساطير معينة ، بل قد يكتشف ( أنماطاً حضارية أساسية تنسم بالأسطورية ، وبحضورها المستمر في حضارة معينة » . وهذا ما فعله ( لزي فيدلر ) ، فقد اكتشف طرازاً من ( حضارة أمريكية ) يشمل العلاقة بين الناس ، وطقوس الصبيان ، وأحياناً الاحتفالات الرمزية ( اللاواعية ) عند البالغين ، وهو يرى أن هذا ما استخدم في ( الرواية الأمريكية ) ، وبدا واضحاً في ( مغامرات كلبري

---

(٢٩) نفسه ، ص ٢٦٨

(٣٠) نفسه ، ص ٢٦٨

فين ) ، و ( مويي ديك ) . لكن اهتمام ( فيدلر ) بالشذوذ الجنسي أقلق الناس ، وحدا ببعض النقاد إلى أن يقولوا عن ( طرزه هذه ) أنها من اختراعه . أما عن المنهج نفسه ، فقد قال بعضهم - أيضاً - أنه لا يؤدي إلى تقييم الأدب ، بقدر ما يشرح الأسس التي « . . . تجعل بعض الكتابات تروق للناس »<sup>(٣٢)</sup> . ويقولون أيضاً أن ( شهرة محترفيه تعود لبراعتهم في القول ، وليس لصحة أقوالهم » .

وقد ازداد الأمر سوءاً بتبني بعض النقاد لهذا المنهج عن غير دراية حقيقية به . يقول « كاولي » : « إن الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار للأرواح ، وحفلات السحر . فما إن يلفظ الناقد كلماته السحرية ، هازاً عصا المشعوذين ( بريستو ) ، حتى يتحول كل شيء إلى شيء آخر »<sup>(٣٣)</sup> . ولكن يبقى لهذا المنهج فضل رفضه لعقلنة الإنسان ، والعودة به إلى . . إنسانيته ، إلى حيث الفطنة وصراع ( الواعي ) و ( اللاواعي ) فيه . فهو ، أي هذا المنهج ، يبحث عما يحيل هذه العضوية إلى صيغة درامية .

وبعد . . . عزيزي القارئ . . ثمة ما يمكن أن يضاف هنا :

لكي تحسن تقدير الموقع الأنسب لقطعة أدبية عليك أن تتذكر ، من كل بد ، أن المسألة ليست مسألة مدارس أدبية . . . وإنما مسألة عباقرة مبدعين . والنحات الإنكليزي « هنري مور » يبدو منصفاً ، ومقنعاً ، حين يقول : « إن

---

(٣٢) نفسه ، ص ٢٦٩

(٣٣) نفسه ، ص ٢٦٩

كل فن عظيم قد تضمن عناصر سريرية وتجريدية معاً ، كما تضمن عناصر  
كلاسيكية ورومنسية . لأنه تضمن النظام ، والمفاجأة ، والذكاء ، والخيال ،  
والوعي ، واللاوعي » .

باختصار ، النقد ليس اجتهداً فردياً . ليس مهارة لفظية ، ولا يمكن أن  
يكون . إنه إفتاء جماعي موسوعي . . وأفق مهياً لاستقبال الجديد على  
الدوام .



## أخبار ثقافية

• إهداء: د. ناديا خوست

اليونان :

لم تنس وزيرة الثقافة في اليونان ، ملينا مركوري ، مهنتها وهواها :  
تمثل الآن في فيلم المخرج اليوناني المشهور ، جول داسن ، دور ميديا في  
تراجيديا أوريبيد .

أصدرت دار أدبيتييس للنشر ، سلسلة من الكتب للشباب عن تاريخ  
حركة الشباب في اليونان ، وعلم الجمال ، وعلم النفس ، والتربية . كما نشرت  
بعض مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين والكتاب المعاصرين الشباب ( ٢٣ شاعراً  
من الشباب ) ، ( خمس نثرين من الشباب ) ، الأغاني الشعبية اليونانية ،  
الحكايا الشعبية اليونانية . وأصدرت مجموعة من أشعار برنخت ، وقصة غايدار  
( المدرسة ) .

عرضت دار النشر هذه الكتب في معرض في أثينا افتتحته مديرة الدار  
كاتيا خرا لامباكي ، التي بينت أن كثيراً من المحررين والفنانين والمراسلين  
يعملون في الدار متبرعين ، في حماسة وهوى ، كي يساهموا في تربية الشباب  
تربية روحية وثقافية رفيعة ، في روح اجتماعية سليمة .

## الأرض المحتلة :

تصدرت الصفحة الأولى من مجلة ( الجديد ) في حيفا ، صورة العالم المؤرخ الفلسطيني ، إميل توما ( ١٩١٩ - ١٩٨٥ ) وكرست المقالة الأولى في المجلة له : « رحل إميل توما عنا وبقي معنا » .

وتلا ذلك في المجلة مواد عن المؤتمر الذي نظمته هيئة تحرير المجلة تحت شعار : الثقافة في المعركة ضد العنصرية والاحتلال . كما نشرت في العدد كلمة إميل حبيبي ، وكلمات الشعراء والكتاب سليم جبران ، سليم خوري ، خليل توما وغيرهم . وظهرت في العدد مقالات عن الأدب العربي المعاصر والقديم ، وقصص وقصائد كتاب عرب وأخبار عن الحياة الأدبية والثقافية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إيطاليا :

أصدرت دار بومبياني ، رواية ألبرتو مورافيا الجديدة ( الرجل الذي ينظر ) التي تلقتها الصحافة باهتمام . أبطال الرواية هم دودو ، أستاذ الآداب الفرنسية ، في الخامسة والثلاثين من العمر . وزوجته الشابة سيلفيا ، وأبوه أستاذ الفيزياء . يعيش الزوجان مع الأب . دودو ومن اشتركوا في حركة الشباب ١٩٦٨ ، يرفض الإرث الذي تركته له أمه ، ويهاجم في حماسة قيم الجيل السابق التقليدية ، ويعيش الخوف من كارثة نووية محتملة .

يقول مورافيا : أرى الأشياء كما يراها دودو . في هذا الصراع أنا إلى جانب الابن . . كنت طوال حياتي أعاني من القلق ، وقد بدا لي في أسماء متنوعة ( اللامبالاة ) ، ( الملل ) . . من أسماء روايات مورافيا - واليوم يبدو

لي القلق في اليأس ، اليأس من استحالة الوصول إلى جوهر الأشياء ، الذي يعاني منه أيضاً دودو .

الهند :

عقد المؤتمر العام لمنظمات المسرح الوطني في الهند . ( كان المؤتمر السابق قد عقد في سنة ١٩٥٨ ) واشترك في المؤتمر أكثر من ٣٠٠ مندوباً يمثلون ولايات الهند كلها تقريباً . افتتح المؤتمر الشاعر المعروف كيفي عزمي ، الذي تحدث في اختصار عن إنجازات المنظمة في فترة النضال في سبيل الاستقلال وفي أول أيام الاستقلال . وأكد الشاعر دور الفن في الحياة ، ومسؤولية رجال الثقافة عن مصير الوطن في عصرنا المضطرب . وقد اشترك في مناقشات المؤتمر كبار مثقفي الهند المعاصرين .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهند :

ألف الكاتب مولك راج أناند حتى اليوم ستين كتاباً قصصياً وروائياً . . . وبدأ في الفترة الأخيرة بنجز عملاً كبيراً هو كتابة مذكرات في سبعة أجزاء ( سبعة أعصار الإنسان ) يعالج فيها وعي الإنسان وخروجه من الذات إلى العالم . صدرت منها ثلاثة أجزاء . يتحدث الكاتب في أحدها ( الفقاعة ) وهي رواية اعترافات ، عن حياة جيله ، وتجري أحداثها في السنوات الثلاثين ، ويعتمد فيها الوثيقة التاريخية ، ويمس فيها مسائل متنوعة .

يبحث أناند في روايته مسألة وعي الإنسان العالم ، ومسألة الحياة

الإنسانية الراهنة ، ويكرس مكاناً هاماً لمكان الإنسان في المجتمع . وتكاد تكون روايته قصة المثقفين في الهند ، وقصة الإنسان المعاصر . الفقاعة هي رمز الحياة التي تمر في سرعة ، ورمز الألوان المتنوعة .

كوبا :

منح اتحاد الكتاب والعاملين في الثقافة الكوبيين ، عضوية الشرف في اتحادهم للنقاد السوفييتي المعروف يوري داشكيفيتش ، لما بذله من جهد في نشر الأدب الكوبي والتعريف به .

يوري داشكيفيتش ، ناقد غنص بأدب أمريكا اللاتينية ، ذودراسات عن : خوسيه مارتى ، نيقولاس غينبلا ، خوان مارينيلو ، أليكسو كاربتيرا ، مانويل نافارو . . .

http://Archivebeta.Sakhril.com

ناميبيا :

توقف الباص المعفر بالغبار في نقطة المراقبة . ونزل منه الركاب المتعبون وهم يحملون أمتعتهم . وكان الشرطي يستجوبهم عند باب الباص وهو يفحص ما يحملونه . بين ذلك الجمع كانت امرأة ، تسافروهي تضع سلة على ركبتيها . وقفت أمام الشرطي في هدوء . سألها الشرطي عما في سلتها فأجابته : طعام يا سيدي . عندما رجعت المرأة إلى مكانها في الباص ، سحبت عن السلة الغطاء وابتسمت للرضيع الذي كان في السلة .

( هكا اجتزت ، وأنا في الشهر السادس من العمر ، أول حاجز من الحواجز الكثيرة في طريقي في بلاد الفصل العنصري - ناميبيا ) . بهذا يبدأ



الكاتب جون يا - أوتورواية سيرته الذاتية ( ناميبيا ذات الحدود ) يا - أوتو ، هو من رؤساء زفابو ، قائد سياسي ، ومنظم نقابي . نشرت روايته في لندن ، ونشرت في السنة نفسها في زيمبابوي .

تقدم الرواية صورة الحياة والنضال الوطني في ناميبيا ، وتحيط بفترة زمنية تمتد من السنوات الثلاثين إلى السنوات السبعين . منذ وصول الطفل سراً من شمال ناميبيا إلى الجنوب ، يتعرف القارئ إلى قانون ( الفصل العنصري ) الأبارتيد وإلى التفريق بين الأجناس . ويرى يا - أوتو وهو ينتقل من مقاطعة إلى أخرى في بلاده ، ويكتشف أوضاع القبائل والشعوب المتنوعة فيها ، والمستوطنين البيض .

أظهر يا - أوتو موهبة في الدراسة ، لذلك قرره مجلس العائلة أن يتابع دراسته في المؤسسة العليا الوحيدة في ناميبيا ، كلية أوغستينو ، حيث تغرس الدراسة في الطلاب امتياز الجنس الأبيض . وكان يا - أوتو وقتذاك بعيداً عن السياسة ، حلمه أن يصبح مدرساً . كان أسير التصورات المسالة ، رغم قربهِ من قادة زفابو المقبلين . وفي سنة ١٩٥٩ طردت سلطات الأبارتيد الأفريقيين من بيوتهم ونقلتهم إلى مكان آخر . رد الأفريقيون على ذلك بمظاهرة سلمية ، قابلتها السلطة بالسلاح والدبابات ، فقتلت كثيراً من النساء والأطفال . وقد أعلنت زفابو فيما بعد ، اعترافاً بدور النساء في حركة التحرر الوطني ، ذلك اليوم من كانون الأول ، يوماً للنساء في ناميبيا .

رأى الكاتب بعينه صديقه تبكي أمها التي قتلت وهي تحمل توأميها . وبددت الطلقات الأوهام . فشككت زفابو سنة ١٩٦٠ وانتسب الكاتب إليها .

اعتقل يا - أوتو وعذب ثم حوكم مع ثلاثين من قادة زفايو . لكن المحاكمة التي استمرت ستة أشهر ، سقطت وحوّلها المتهمون إلى محاكمة تدبر نظام الأبارتيد . خرج يا - أوتو من السجن ، لكنه أصبح محاصراً بالجوع والمنع عن العمل والملاحقة .

تنتهي الرواية بمشهد الوداع بين الرجل وبين الوطن . ويتميز الكاتب بالحزن وبالتفؤل ، بالركة وبالقسوة ولا نغالي إذا قلنا إن رواية السيرة التي كتبها جون يا - أوتو بدم القلب ، هي وثيقة تاريخية ثمينة ، وهي أساس في الأدب النامي الحديث .



الاتحاد السوفيتي :

\* استوحيت قصة تشيخوف ( السيدة ذات الكلب ) في الباليه ، وتعرض الآن على أكبر مسارح الباليه : البولشوي . كما استوحيت ( من مذكرات شاب ) التي ألفها دستويفسكي ، في المسرح ، وتعرض الآن على مسرح الشباب .

\* شاعرة عمرها عشر سنوات هي نيكاتوريا ، تحولت في إيطاليا في رفقة الشاعر السوفيتي المعروف يفغيني يفوشنكو ، طوال عشرة أيام . وقرأت قصائدها في الأمسيات الشعرية معه . نالت في فينيسيا جائزة الأسد الذهبي التي قدمت سنة ١٩٨٥ لشعراء معروفين مثل ليوبولد سيدار سينغور . وقد تحدثت الصحافة الإيطالية والتلفزيون الإيطالي عن العفوية والنضج في قصائد الشاعرة الصغيرة التي تتحدث عن السلام في شكل جديد مؤثر . وقد ترجمت إلى الإيطالية ٧٧ قصيدة مما كتبتها الشاعرة .

\* استند المخرج نيقولا ميشتينكو ، إلى رواية إيفان تورغينيف ( في الليلة السابقة ) ونفذها فيلماً . وكان قد أخرج قبل ذلك رواية أوتر وفسكي ( والفولاذ سقينا ) وقدم بذلك صورة جيلين من الثوار في حقبتين مختلفتين . واعتمد المخرج الأدب الروسي ، وهو يتناول موضوعه ليكشف تفكير الكاتب في الحاجة إلى طباع بطله واعية . وحقق شخصيات تورغينيف المبهرة : إيلينا ستاخوفا ، والبلغاري ديمتري أنصاروف . وقد صور الفيلم في بلغاريا وفي الاتحاد السوفيتي .

\* مكتبة دوستوفسكي : بينما كان الناقد الأدبي ليونيد غروسمان يدرس سنة ١٩١٧ مخطوطات دوستوفسكي ، في متحف التاريخ في موسكو ، اكتشف دفتر أكتب بخط أنا دوستوفسكايا ، زوجة دوستوفسكي ( سجل أرشفة الكتب والصحف في مكتبي ) يحتوي هذا الدفتر على قائمة بالمؤلفات التي كانت لدى دوستوفسكي في سنواته الأخيرة <http://www.archive.org>

بعد عمل دقيق دؤوب ، أعاد ليونيد غروسمان إنشاء مكتبة دوستوفسكي الخاصة ، التي كانت مفقودة . ونشر سنة ١٩١٩ كتاباً بعنوان : مكتبة دوستوفسكي .

وقد ظهر أن دوستوفسكي كان يجمع في مكتبته أهم مؤلفات الأدب الروسي ، وكانت في متناول يده مباشرة ، مؤلفات بوشكين وغوغول وتورغينيف ، وليف تولستوي وغريبايدف ونيكراسوف ودرجافين وغيرهم من الكتاب الروس ، ومنها مؤلفات غرتسن الممنوعة . وبما أن دوستوفسكي كان يجيد عدة لغات أجنبية ، فقد كانت لديه باللغات الأصلية ، مؤلفات

شكسبير ، سرفانتس ، والتر سكوت ، ديكنز ، غوته ، شيلر ، ليسينغ ، هوفمن ، بلزاك ، هوغو ، بايرون ، وغيرهم من الكتاب الأوروبيين . وكانت في مكتبة دوستوفسكي أيضاً مؤلفات عن العلوم الطبيعية ، منها ( أفعال الدماغ المنعكسة ) الذي ألفه سيتشينوفا ، وكتاب داروين ( أصل الإنسان ، والاصطفاء الجنسي ) .

### ألمانيا الديمقراطية :

سمي شارع هادى يقع في الطرف الشرقي من برلين الشرقية ، باسم الكاتبة الشهيرة أنا سيغرز . في البيت ذي الرقم ٨١ ، في شقة متواضعة في الطابق الثالث في ذلك الشارع ، عاشت الكاتبة منذ سنة ١٩٥٥ حتى موتها . وقد وضع هناك أرشيف أنا سيغرز الذي تحتفظ به أكاديمية الفنون في ألمانيا الديمقراطية . ويقوم الدكتور هانز باومغارز وثلاثة من مساعديه بتصنيف الوثائق عن أعمال الكاتبة وحياتها .

وفي الأرشيف مادة وجدت حديثاً ، منها مثلاً ، مقابلة صحفية لمراسل مجلة فوتوروكسيكية سنة ١٩٤٣ تعلق فيها أنا على الأحداث على الجبهة السوفييتية الألمانية ، وتؤكد فيها ثقتها بانتصار المقاومة السوفييتية على ألمانيا النازية . وتحكي فيها للمراسل عن المقاومة السرية الألمانية في الرايخ الثالث نفسه . وتقول للمراسل أنها تنوي دراسة اللغة الإسبانية ، ومعرفة المكسيك ، وكتابة رواية ذات محتوى اجتماعي ( العمل . . والكتابة ، وآمل أن أرى أوروبا حرة مرة أخرى ) . . .

وبمناسبة ذكرى ميلادها ٨٥ ، أعد المشرفون على أرشيفها بالتعاون مع  
المشرفين على مكتبة المدينة ، معرضاً كرس لأعمالها وحياتها . . .

بلغاريا :

\* صدرت مجموعة شعرية بمناسبة الاحتفال التقليدي الذي يجري في  
مدينة بازاردجيكي . في الجزء الأول من المجموعة ، القصائد المشهورة التي  
كتبها في أوقات شتى ، شعراء بلغاريا الكبار ، في موضوع النضال ضد  
الفاشية ، وفي الحرب الوطنية العظمى . تليها مقالة الناقد إيفان ترفيتكوف  
( شعر النصر العظيم ) عن مؤلفات الشعراء البلغار والسوفييت الذين كتبوا عن  
الحرب الوطنية .

في الجزء الثاني من المجموعة ، قصائد الشعراء البلغار المعاصرين .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* وصلت إلى بلغاريا سفينة راديتسكي ، التي نزل منها سنة ١٨٧٦  
شاعر بلغاريا الكبير ، كريستوبوتيف ليقاوم المحتلين الأتراك العثمانيين .  
ورست السفينة بعد ترميمها على ضفة الدانوب . جمع أطفال بلغاريا ثمنها من  
التبرعات ، واشتروها من الحكومة النمساوية ، تخليداً لذكرى الشاعر  
المحبوب .

الولايات المتحدة :

صدرت في نيويورك ، رواية الكاتبة الأمريكية المعروفة إن تايلر ( سائح  
بالصدفة ) . بطلها الرئيسي ميكون ليري ، مؤلف الدليل الشعبي إلى  
المطاعم والبارات وأنواع الأكل التي توجد في طوكيو ، أمستردام ، روما . . .

يفصل فيها ثم يقنع السائح بأن المفيد له أن يعود مسرعاً إلى بلده . تخفي  
الفكاهة في شخصية ميكون ليري مأساة إنسانية . فقد أصاب مجرم ابن ليري  
في الشارع فقتله . بعد مقتل الابن الوحيد ، هجرته زوجته التي فقدت  
ما يربطها به من صلة . تقطعت الخيوط التي تربطه إلى القريبين منه ، ولم تعد  
الحياة ذات معنى له . وأصبح هو نفسه سائحاً كما تريد له الصدفة . يمضي  
الأيام في مدينة كبيرة بين غرباء عنه .

يقول معلق التاييم عن الرواية : يجمع هذا الكتاب في جوه ، الفكاهة  
الدقيقة والحزن . وبه تؤكد تايلر أنها فنانة الرواية الاجتماعية - الحياتية في  
الولايات المتحدة .



## انتعاش من السيرة ووقائع أخرى

محمود فلاحته

\* عن دار نشر هاميش هاميلتون في بريطانيا صدرت ، بالإنكليزية ، مؤخراً رواية السيد The lord ، وهي الأولى للكاتبة الفلسطينية ثريا أنطونيوس .

تحدث هذه الرواية عن شخصية أسطورية صاغت حياتها ( نزاعات مريسة ، لا نسي فطارق ، وهو شخص يتعاطى السحر ومداداة المرضى والشعوذة ، كان يتجول ما بين القرى الجبلية لفلسطين الثلاثينات . وفي عمليات القمع الوحشي التي تلت الإضراب الكبير سنة ١٩٣٦ اعتقله الإنكليز ، وحاكموه بتهمة المشاركة في الإضراب وعمليات الثورة وأعدموه شنقاً كغيره من الثوار الفلسطينيين . وبقي طارق ، رغم إعدامه ، رمزاً ولغزاً ، ولكن الكاتبة رسمت ، بشكل مطوّل ، شخصيتي سيدتين عرفته ، وهما أليس المبشرة التي درسته وهو صغير في إحدى مدارس يافا ، وزوجته بثينة التي قصدت طارقاً كي يشفيها من مرض ألمّ بها ، وظلت على وفائها له ، فكانت الوحيدة التي تمتعت بشجاعة كافية فقامت بدفنه .

لقد تضمنت الرواية تحليلاً لاذعاً لنفاق بعض الإداريين الإنكليزي في فلسطين زمن الانتداب . ولكنها تبقى هامة جداً لتصويرها ، تصويراً حياً بنية الحياة اليومية للقرى الفلسطينية في تلك الفترة .

إن رواية ( السيد ) تعبر تقديرى حنيني لطريقة الحياة الريفية في فلسطين ، والتي دمرها قيام الكيان الصهيوني .

\* تحتل كتب ( السيرة ) حيزاً كبيراً من المطبوعات التي تصدرها دور النشر باللغة الإنكليزية ، وتتوزع هذه ( السير ) ما بين الأدباء ، من روائيين وشعراء ودارسي أدب ، وبين رجال السياسة وغيرهم .

- فعن الروائي الأمريكي الشهير أرنست همنغواي ١٨٩٩ - ١٩٦١ صدرت في آن واحد ثلاثة كتب سيرة ، هي على التوالي :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

١ - همنغواي : سيرة حياة A. Biography Hemingway ، للكاتب جيفري ميرز Jeffrey Meyers ونشرته في ٦٤٦ صفحة دار نشر ماكميلان البريطانية . وقد تتبع مبيزر الكاتب همنغواي منذ نشأته ، وحتى انتحاره ، فدرسه في صعوده وسقوطه وحتى إخفاقه . كما قدم نقداً جاداً لأعماله . ووجد جذوره الأدبية في الشاعر البريطاني ديارد كيلنغ ( ١٨٦٥ - ١٩٣٦ ) ، فكلاهما كان منجذباً ، انجذاباً شديداً يكاد يكون مرضياً ، لحياة العمل ونشد طرقاتاً فعالة لأدائه . لقد أراد الاثنان أن يتجاوزا المراكز الدماغية ويتحدثا مباشرة إلى الأعصاب .

على أن همنغواي عانى في آخر سنتين من حياته ، أي ما بين تموز ١٩٥٩ وانتحاره في تموز ١٩٦١ ، من عدد من الكوارث والأمراض . . عانى من



الطفح الجلدي ، والإدمان على الكحول وضعف البصر وداء السكري والالتهاب الكلوي والتهاب الكبد وارتفاع ضغط الدم الشرياني والكآبة الشديدة والاختلال العقلي ، وقد تكون هذه جميعها هي التي دفعت به إلى الانتحار بإطلاقه النار من بندقية صيد على رأسه .

الكتابان الآخران يتحدثان عن شباب همنغواي وتجاربه الحياتية خلال تلك الفترة ، وهما : الشاب Along with youth للكاتب بيتر غريفين Peter Griffin ، وأصدرته دار نشر أوكسفورد الإنكليزية ، وهمنغواي الشاب The Young Hemingway للكاتب مايكل رينولدز Michael Reynolds وأصدرته دار نشر بلا كويل الإنكليزية أيضاً .

٢ - السير آرثر كونان دويل Arthur Conan Doyle ( ١٨٥٩ - ١٩٣٠ ) كاتب ومؤرخ بريطاني اشتهر أنه مبدع الرواية البوليسية وشخصية شرلوك هولمز ، التي ظهرت أولاً سنة ١٨٨٩ . كما كتب بعض الدراسات التاريخية ، ومن أشهرها ( الحملات البريطانية في أوروبا ) .

وضعت كتب عديدة عن سيرة دويل ، ومنها : آرثر كونان دويل للكاتب ج . لاموند (١٩٣١) ، وحياة السير آرثر كونان دويل للكاتب جون ديكسون كار (١٩٤٩) . وفي أوائل هذه السنة ١٩٨٦ صدر كتاب : « كونان دويل المجهول » ، وهو يتضمن رسائل وجهها إلى الصحف ، وجمعها جون مايكل غيبسون ورتشارد لانسلين غرين ، وهي جزء لا يتجزأ من سيرة حياته . فقد عرف دويل أنه كثير الرسائل إلى هذه الصحف ، وكان يضمنها كل ما يدور في خلد من أفكار أو آراء أو تعليقات

لقد تضمنت هذه الرسائل آراء طيبة بسبب مهنته ، لأنه كان طبيباً ،  
ومنها حول التطعيم وقانون الأمراض المعدية والسل وداء المفاصل ، كما  
تضمنت آراء سياسية واقتصادية ومنها تقسيم إيرلندا والتجارة الحرة وتراجع  
صناعة الأقمشة الصوفية والتضخم وعن الانتخابات النيابية ، فقد انتخب نائباً  
في مجلس العموم الدوريتين ، وحرب البوير وسوء تطبيق العدالة في بريطانيا وعن  
أحداث في الحرب العالمية الأولى وموضوعات أخرى كثيرة .

٣ - جون ميدلتون مورّي John Middleton Murry ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) ناقد  
بريطاني ، ظهرت عن سيرته عدة كتب ومنها : « جون ميدلتون مورّي »  
للكاتب ب . ميريت ( ١٩٥٨ ) و ( جون ميدلتون مورّي ) للكاتب ف . ا .  
لي ، ( ١٩٥٩ ) ، كما نشره سنة ١٩٣٥ كتاباً في سيرته الذاتية حتى آنئذ  
بعنوان : « بين عالمين »

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نشر مورّي العديد من الكتب النقدية ومنها : ( تطور المثقف )  
( ١٩١٩ ) وفيه كشف المدخل الخفي لمشكلات الحياة والأب ، و ( مشكلة  
الأسلوب ) ( ١٩٢٢ ) « ودراسات عن الشاعر كيتس » ( ١٩٣١ ) ،  
و « شكسبير » ( ١٩٣١ ) . أما كتبه التالية فقد لَوْنَتْها آراؤه المتغيرة حول  
الشيوعية والمسيحية والدعوة إلى الإسلام ومنها : « الحاجة إلى الشيوعية » ،  
( ١٩٣٢ ) و « الحاجة إلى السلام » ( ١٩٣٧ ) ، ولكن كتابه التالي « المجتمع  
الحر » ( ١٩٤٨ ) تخلى عن كلتا فكرتي الكتابين السابقين .

وفي السنوات الأخيرة من حياته نشر كتابي : « جوناثان سويفت : سيرة

انتقادية « ( ١٩٥٤ ) و « الحب والحرية والمجتمع » ( ١٩٥٧ ) وهو دراسة عن  
د . هـ . لورانس وألبرت شفيترز .

عن جون ميدلتون موري أصدرت ابنته كاترين كتاباً عنوانه  
( الدونكيخوتي المحبوب : الحياة المجهولة لجون ميدلتون موري ) ، وأصدرته  
في أوائل هذه السنة ١٩٨٦ دار نشر سوفينير .

وقد تناولت كاترين في كتابها ما خفي من حياة والدها ، وبخاصة معاناته  
من زواجه الثالث بعد وفاة زوجته الأولين ، وقد أصابت هذه المعاناة كاترين  
وشقيقها كول ولدي زوجة موري الثانية .

٤ - وعن الموسيقي الشهير بيتر إيليتش تشايكوفسكي ( ١٨٤٠ -  
١٨٩٣ ) أصدر ديفيد براون المجلد الثالث بعنوان : تشايكوفسكي : سنوات  
التشرد ١٨٧٨ - ١٨٨٥ .

وفيه تعرّض براون لأمرين هامين بخاصة في حياة تشايكوفسكي وهما :  
نتيجة زواجه الكارثي من أنطونينا ميلوكوفا في تموز ١٨٧٧ الذي انتهى بعد  
بضعة أشهر ، وعلاقاته بالسيدة فون ميك ، التي رعته من خلال المراسلات  
وأنفقت عليه من بعيد من غير أن يراها أو يقابلها طيلة هذه العلاقة  
المراسلاتية .

\* - الروايات والقصص التي تخرجها المطابع باللغة الإنكليزية لا تقل  
عن كتب السيرة والتراجم ، ويصعب أحياناً إحصاؤها ، ومنها :

- ماذا يتوالد في العظم ؟ What's Bred in the bone للكاتب الكندي

الكبير روبرتسون ديفيس Robertson Davies ، الذي يعتبر أحد أعظم كتاب  
القصة في العالم وربما أعظم كاتب قصة في كندا .

تحدث هذه القصة عن فنان برز من عالم التجارة والفوضى ، وكان  
المجتمع الكندي هو أرضيته ، للعالم المعاصر ، وطموحه نحو عالم أفضل في دنيا  
الفن .

أغنية شاطئ الكلاب Ballad of Dog's Beach ، رواية مترجمة عن اللغة  
البرتغالية للكاتب خوسيه كوردوزو بيريس Jose cordoso Pires ، ونقلتها إلى  
اللغة الإنكليزية ماري فيتون Mary Fitton . وهي تتحدث عن الانحطاط الذي  
بلغته البرتغال في السنوات الأخيرة من حكم الدكتاتور سالازار ، وتفضح ما هو  
قائم فعلاً في الجهاز المتبذل والتافه الذي أقامه هذا الدكتاتور البرتغالي .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* في يوم واحد فقدت الحياة الأدبية العالمية أديبين كبيرين ، كان للأول  
منهما تأثير كبير على المسرح الغنائي الموسيقي بخاصة في الولايات المتحدة ،  
وكان للثاني تأثيره الكبير على الأدب في أميركا اللاتينية .

- ففي الرابع عشر من حزيران ١٩٨٦ توفي في نيويورك الكاتب المسرحي  
الشهير ألان جي ليرنر Alan Jay Lerner ، الذي اقترن اسمه بمسرحيات  
غنائية - موسيقية شهيرة ، ومنها : سيدتي الجميلة ، وكاميلوت Camelot .

ولد ليرنر في نيويورك في ٣١ آب ١٩١٨ ، وتلقى تعليمه فيها ثم في  
جامعة هارفرد . اهتم الصحافة أولاً ثم الكتابة للإذاعة ، قبل أن يلتقي سنة  
١٩٤٢ المؤلف الموسيقي والملحن فريدريك لوي Fredrick Loewe ليبدأ الاثنان -

عملهما المشترك في عالم المسرحية الغنائية على مسرح برودوي أولاً في نيويورك  
بمسرحيات « اليوم السابق لفصل الربيع » ، ثم « بريغادون Brigadoon » ،  
و « ادهن عربتك » Paint your wagon .

انتقل ليرنر إلى هوليوود حيث كتب نصوص بعض الأفلام ، مع النجم  
السينمائي فريد استير Fred Astaire ، ومنها : أجراس الزفاف ، وأميركي في  
باريس . ثم عاد إلى برودواي حيث كتب ( سيدتي الجميلة ) التي عرضت فيه  
٢٦٠٠ مرة ، وكاميلون ، وكوكو Coco ، وشارع بنسلفانيا رقم ١٦٠٠ ،  
وكارملينا Carmelina .

يعتبر ليرنر أحد أبرز كتاب المسرح الغنائي في الولايات المتحدة ، وقد  
نال عدة جوائز تقديرية على أعماله .

\* وفي يوم السبت الرابع عشر من حزيران ١٩٨٦ توفي أيضاً في جنيف  
الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges ، أحد كبار  
كتاب العالم ومن أشدهم تأثيراً على الأدب المعاصر في أميركا اللاتينية .

ولد بورخيس في ٢٤ آب ١٨٩٩ في العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس ،  
ودرس في جامعتها وفي جامعات سويسرة وكامبردج بانكلترا . ثم شغل أعمالاً  
عديدة متنوعة ، فكان مديراً عاماً لمكتبة بوينس آيرس ، ثم مدرساً للأدب  
الإنكليزي في جامعة بوينس آيرس ، واختير عضواً في أكاديمية الآداب  
الأرجنتينية ، ومنح العديد من الجوائز الأدبية ، كما رشح لجائزة نوبل للآداب  
أكثر من مرة .

وقد انتقل إلى جنيف في أواخر السنة الماضية ، ثم قرر الإقامة نهائياً فيها حيث تزوج سكرتيرته ماريا كوداما ، التي لازمته فترة طويلة ، قبل وفاته بأسبوعين .

نبغ هذا الكاتب الأرجنتيني مبكراً ، ثم أصبح قاصاً وشاعراً ومترجماً وكاتب مقالة ودراسة أدبية ، وقد كُفَّ بصره سنة ١٩٥٥ ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاستمرار في عطائه الأدبي .

ترجم إلى اللغة الإسبانية أكثر من ثلاثين كتاباً ، كما أصدر العديد من دواوين الشعر ، ومنها دفاتر سان مارتان ووهج بيونيس آيرس ، وذهب النمر . ومن دراساته الأدبية : تاريخ الأدب الأرجنتيني ، ومن المجموعات القصصية : أليف وقصص أخرى ، وتقرير الدكتور برودي وكتاب الرمل . .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حاز بورخيس على عدة جوائز أدبية وتقديرية ، وهو واضح التأثير على الأدب في أميركا اللاتينية بخاصة ، وقد رشح أكثر من مرة لجائزة نوبل للآداب ولكنه لم يُمنحها .

## المؤتمر الثاني للأدب الأجنبية في اليرموك

د. بشينة شعبان

انعقد المؤتمر السنوي الثاني للأدب الأمريكي والإنكليزي والمقارن في جامعة اليرموك ، الأردن في الفترة ٢٨ - ٣١ تشرين الثاني ١٩٨٦ . شارك في المؤتمر باحثون من الجامعات العربية والأمريكية والبريطانية . الانطباع الأول هو المنحنى العام للمؤتمر الذي قد لا يدفع المرء إلى توقع تقديم بحوث جيدة ضمن هذا الامتداد الأدبي الواسع . ولكن هذه المخاوف سرعان ما تبددت مع بداية أعمال المؤتمر . انعكس التنظيم الجيد لأعمال المؤتمر على مختلف مراحل انعقاده منذ استقبال الدكتور محمد عجلوني ، مدير دائرة اللغة الإنكليزية للمشاركين وحتى مغادرتهم . وفور وصول المشاركين حصلوا على ملف كامل شمل ملخصات جميع الأبحاث المقدمة للمؤتمر ، وبرنامج العمل ، ومجموعة من الكتب والنشرات . وبدأ واضحاً منذ اللحظة الأولى ، بأن دائرة اللغة الإنكليزية وأعضاء هيئتها التدريسية بذلوا جهداً ملحوظاً لتوفير مستلزمات نجاح المؤتمر . وتمت إعادة تجربة ( مؤتمر دمشق للأدب المقارن ) في تقديم البحوث ذات العلاقة المشتركة في جلسات خاصة بها .

توزعت أعمال المؤتمر على ست جلسات ناقشت : الأدب المقارن ، وجيمس جويس ، والأدب الأمريكي ، والأدب الأفرو-أمريكي ، وأدب العالم الثالث ، والأدب الإنكليزي ، والاستشراق ، افتتح المؤتمر في جلسته الأولى

ببحث شيق للدكتور شفيق فياض ، وهو باحث سوري يعمل حالياً في جامعة الكويت ، تناول فيه بالدراسة المقارنة العلاقة بين برناردشو وسلامة موسى . ناقش الدكتور فياض في بحثه ما قاله النقاد العرب عن أن تأثير سلامة موسى برناردشو لم يتجاوز الملاحظات العابرة ، والجمل السريعة ، وفي أحسن الأحوال فقرة أو اثنتين عن حماسة سلامة لبرناردشو .

وبعكس هؤلاء النقاد ، فقد كشف الدكتور فياض عن وجود تشابهات مذهشة بين الكاتبين حياة وفكراً . كما طور الباحث فكرة اعتبار سلامة موسى الجسر الذي عبر فوقه برناردشو من الغرب إلى الشرق العربي ، واعتباره أقدم كاتب عربي نادى بالفابية والشوفية ( نسبة إلى شو ) بالإضافة إلى قيامه بعرض أعمال برناردشو في المجلات الدورية المصرية آنذاك ( ١٩٠٩ ) . كما عرض الدكتور فياض المدى الذي تغلغلت فيه الشوفية في أعمال سلامة موسى ، وكيف أثرت أفكار برناردشو المنقولة عبر سلامة موسى على بعض الاتجاهات والقوى الاجتماعية في الشرق العربي .

البحث الثاني قدمه الدكتور ناصر عثمان من جامعة اليرموك ، بعنوان ( الموضوعية والذاتية في الشعر البطولي : دراسة مقارنة للشعرين الإنكليزي القديم والعربي الكلاسيكي ) . حاول الدكتور عثمان في هذا البحث القيم المعالجة الصعبة لمهمة كشف العلاقة بين شعر المعارك القصصي العربي ونظيره الإنكليزي والاختلافات الموجودة بينهما . وبعد تقديم تعريف محدد لكلمة ( القصصي ) ، أكد الدكتور عثمان بأن الشعر البطولي الكلاسيكي العربي ليس قصصياً كما هو الحال مع ( نظيره الإنكليزي . ففي الأخير يهتم الشاعر



بشكل رئيسي بالقصة التي يود أن يروها . وترتبط مقاطع القصيدة فيما بينها بشكل يمنح القصة من الانسجام والاكتمال بقدر ما للقصيدة من اكتمال . واستنتج الباحث أيضاً حقيقة موضوعية الشاعر - الراوي في الشعر البطولي الإنكليزي ، وانفصاله واستقلاله عن كل من أشخاصه ومستمعيه : فهو ينقل وجهة نظره بشكل غير مباشر - والتي قد تنطبق على أو تختلف مع ما لأبطال روايته - تاركاً لمستمعيه فرصة التشكيل التدريجي لوجهات نظرهم .

وفي عالم الأدب المقارن أيضاً ، نقل الدكتور عودة عودة ، من جامعة النجاح في الضفة الغربية ، الاهتمام من الشعر إلى المسرح عندما قدم بحثه عن ( صموئيل بكيت وعبد اللطيف عاقل ) والآخر أحد الكتاب المسرحيين في الضفة وتركز نقاش الدكتور عودة على محور مسرحيات كلا الكاتبين حول ( دافع الانتظار : الانتظار الذي يمثل نقياً للحياة والذي من خلال تقنيات مختلفة يصبح تأكيداً لها ) . تستبدل رتبة الحياة بمعاناة الوجود ، وتصبح حالة غروب الوجود وعياً . تنمو البدايات إلى النهايات ، وتصبح الإمكانات المهدورة إمكانيات محققة ويتم الإمساك بنموذج يحاكي . ويقود الضياع ، ويصبح مكاناً محدداً .

خصصت الجلسة الثانية لجيمس جويس وقد افتتحها الدكتور باتريك باريندر ، رئيس القسم الإنكليزي في جامعة ردينغ في انكلترا ، بدراسة بدأها بعرض بدايات جويس الأولى عندما كان كاتباً شاباً تتنازعها المشاعر المتصارعة حول الكتابة بالإنكليزية أو الغالية ومن ثم قراره الحاسم بالكتابة باللغة الإنكليزية . وقدم الدكتور باريندر قراءة مثيرة للاهتمام لروايتي جويس :

( يقظة فينغان ورك ) و ( صورة الفنان في شبابه . وكانت هذه الأخيرة ) موضوع بحث آخر قدمه الدكتور محمد شاهين ، من الجامعة الأردنية ، أوضح فيه أمثلة متعددة على الصور الخيالية للكلمات الموجودة في الرواية ( مؤكداً على فعالية هذه الصور . البحثان الآخران حول جويس اللذان قدمهما كل من الدكتور أحمد الزعبي والدكتور ريتشارد لورينغ تايلور ، وهما من جامعة اليرموك ، ركزا على جويس والشرق مستعرضين كلا من روايتي يقظة فينغان ، و ( يوليسيس ) .

افتتح الجلسة الثالثة ، المخصصة لدراسة الأدب الأمريكي ، الباحث الأمريكي السيد آلن هيبارد ، الذي يعمل في الجامعة الأمريكية في القاهرة ، بدراسة عن ( المناظر الأجنبية كمسرح الأحداث « الشمس تشرق أيضاً » و « الليل الرقيق » ) . عرض السيد هيبارد محوراً أساسياً لدراسته هو قيام المناظر الطبيعية بدور المسرح الذي تدور عليه الأحداث المتعلقة بالشخصيات الأمريكية . ولاستخدام الثقافة الأجنبية كوسط لأحداث الروايتين تأثيرين هما : أولاً ، المنظر الطبيعي الأجنبي ، والأوضاع ، والكلام والعادات الأجنبية المستخدمة في عمل روائي تخلق نوعاً من الجاذبية الرومانسية للقراء المحليين ، ثانياً ، على هذه الخلفية الأجنبية تصبح المواضيع الوطنية ذات أهمية صارخة وتحصل المعالجات النفسية على حدة مثيرة للمشاعر .

وفي هذا المجال أيضاً ، كان البحث الذي قدمه الدكتور أحمد مجدوبة ، من جامعة اليرموك ، مثلاً آخر على قدرة الباحثين العرب على فهم وإراك أدب أجنبي . قدم الدكتور مجدوبة بحثه ن بيوريتانية امرسون الجديدة بعنوان

( توازن ثابت للجسد والروح ) عرف فيه مثالية ايمرسون ضمن مفهومه النيويوريتاني . وأكد الدكتور مجدويه ، على عكس غالبية نقاد امرسون ، على أنه لم يقوض ازدواجية النفس والكون ولكن بالحقيقة حافظ عليها : الازدواجية ليست المشكلة ، كما تم افتراضها ، ولكنها بالحقيقة الحل . وأضاف الدكتور مجدوية بأن امرسون استنبط من الآباء البيوريتانيين صيغة تحافظ على كل من الجسد والروح في علاقة ديباليكتيكية . وأنهى الدكتور مجدوية بحثه بالتأكيد على أن انشغال امرسون بالمثالية يخضع ظاهرياً ، بالإضافة إلى ارتباطه مع مخططة للتغير : المثالية لها وظيفة تحضيرية وإنقاذية أكثر منها ميتافيزيقية بحثية .

قدم باحث آخر من جامعة اليرموك ، الدكتور محمود الشتاوي ، دراسة عن ( كليفورد أودتزر والكساد الكبير ) وكانت هذه الدراسة واضحة ومباشرة في توجيهها : فصورة الكاتب المسرحي التي تبرز من مسرحيات اودتزر الاجتماعية هي صورة المصلح الماركسي الاجتماعي الذي يحاول أن يحذر مستمعيه من الرأسمالية . ولكن الدكتور الشتاوي أكد على أن ماركسية اودتزر ذات طابع روحي أكثر مما هو ايدئولوجي . واستناداً إلى الدكتور الشتاوي فإن اودتزر أراد من أمريكا أن تعي مثالية ايمرسون وهكذا فإن المحتوى بقي أمريكياً مع أن الخطابة ماركسية .

أما البحث الذي استقطب اهتمام الجلسة الرابعة المخصصة للأديين الأفرؤ- أمريكي وفي العالم الثالث فقد قدمته الأستاذة الجزائرية العاملة في جامعة قطر ، السيدة ليلي غاريت ، وبعنوان « أصوات غامضة : الثقافة الوطنية واللغة الاستعمارية في قصة العالم الثالث » . درست السيدة غاريت

بعض الجوانب الأسلوبية في رواية العالم الثالث المكتوبة بالإنكليزية والفرنسية . وركز البحث على المشاكل التي يواجهها الروائيون الذين يكتبون بلغة تعبیر موروثة بسبب الظروف التاريخية لبلدانهم ، أي الاستعمار . وفي ذلك اختارت الباحثة ثلاثة بلدان هي الجزائر ونيجيريا والهند لتعرض بنجاح بعض الصعوبات ، والغموض ، والفشل ، والنجاح التي كشفها هؤلاء الكتاب من خلال أعمالهم عن ثقافة تعود لهم ولكن بلغه تعود للاستعمار الأجنبي . كما تمت قراءة بحثين آخرين في هذه الجلسة : أولهما بعنوان « شعر ميكيل أس هاربر » الذي قدمته الدكتورة كلير برانداور ، الأستاذة الأمريكية الزائرة في جامعة البعث ، حمص - سوريا . والثاني بعنوان « حياة وموت مصطفى سعيد : ألغاز ، ومفارقات ، والتباسات » الذي قدمه الدكتور جوزيف جون ، الأستاذ في جامعة البرموك .

وفي الجلسة الخامسة انفجر نقاش حاد حول رسالة وجماليات الشعر . أثير النقاش لأول مرة حول بحث الدكتور حسن مراحة : « سياسة الدم المسفوك في شعر أر . أس توماس » وكان البحث بمستوى عنوانه أي أنه درس السياسة في الشعر . احتج العديد من الباحثين في المؤتمر على عدم اهتمام الدكتور مراحة بالجماليات الشعرية في بحثه المقدم . وقد ناقش الدكتور مراحة في بحثه أعمال أر . أس توماس ، القس المتقاعد ، القومي الغالي والمؤيد اعنيد لنزع السلاح النووي . يستطيع الباحث أن يلمس في شعره إحياء للتراث الباردي للشعر البطولي المعبر عن بقوة من خلال حب وشوقه لويلز ومن خلال مقاومة للحكم الإنكليزي لهذه الأرض القديمة . وأثير النقاش حول جماليات الشعر مرة أخرى ولكن بصورة أهدأ هذه المرة بعد البحث الذي قدمته الدكتور

بثينة شعبان حول « شيلي وإيرنست جونز » حيث أثبت من خلال قراءة مخطوطات جونز وأعماله التي نفذت من الأسواق منذ عام ١٨٦٠ ولم تنشر بعد بأن جونز قرأ شيلي ، ونشر قصائده في المجلات التي حررها وتأثر بشعره وسياسته . تطرق البحث إلى كثير من التشابهات والمتوازيات بين الشاعرين وحاول اكتشاف التأثير المباشر بينهما . كان يجب الإشارة مسبقاً طبعاً بأن هذه الجلسة الساخنة بدأت أكثر هدوءاً حين قدم الدكتور محمد شبل الكومي بحته المعنون « نقد جون غالورثي للمفهوم المنفعي للعدالة : دراسة مسرحية العدالة » . وانتهت الجلسة بهدوء مماثل حينما قدم الدكتور خربوطلي بحته المعنون « جون لوك ووردزورث » الذي عرض خلاله أفكار ووردزورث المشتقة من لوك مقدماً أدلة قاطعة ومقنعة .

من الأفضل أن تصل متأخراً من ألا تصل على الإطلاق . هذا ما ينطبق على الوصول المتأخر للدكتور كمال أبو ديب الذي تمكن من المساهمة في أعمال الجلسة الختامية للمؤتمر .

وكان بحته عن « المجاز والكناية وصيغ الكتابة الإبداعية » مثلاً رائداً لجهود باحث واسع الإدراك وواسع الاطلاع ، كما كانت مشاركته في النقاشات التي تبعت قراءة البحوث بنفس المستوى من الإغناء المادي والروحي . ومن عيار أخف كان بحث الدكتور فؤاد شعبان « الأستاذ في جامعة دمشق ، بعنوان « إعادة زيارة القدس : المدينة المقدسة في أدب الرحلات الأمريكي » . وعرض الباحث أهم مواضع أدب الرحلات وهو امتلاك المدينة المقدسة « القدس لنا مال البعض إلى التفكير بذلك كحقيقة وبدأوا باتخاذ الخطوات الرمزية والواقعية اتجاهاً هذا الهدف وهكذا فإن الاحتلال حصل أولاً في العقل

كخطوة تحضيرية للامتلاك الحقيقي . وهكذا فإن السكان المسلمين والمسيحيين عوملوا على أساس نظرية « الامتلاك » هذه . بالنسبة للبعض كان هؤلاء السكن مهزلة وبالنسبة للبعض الآخر كانوا عقبة حقيقية في الطريق . أما بالنسبة لبعض الرحالة الأمريكيين فإن السكان العرب كانوا موضوع حلم رومنتي .

أما البحث الأخير في هذه الجلسة سوفي المؤتمر ككل - فقد كان صعباً بعض الشيء قدمه الكاتب جون غاريت - أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة قطر بعنوان : « النهاية في اللانهاية : عناصر الشرق والغرب في كتاب الفاتيكا لمؤلفه بيكفورد » . ناقش الدكتور جون في هذا البحث الاختلافات الرئيسية بين الحضارات الشرقية والغربية . والتراكيب اللغوية الشرقية والأوروبية وفكرة الموت والاختلاف بين استقبال الموت في الشرق والرهبة منه في الغرب . معظم هذه التعميمات لم تلق استحساناً عند الناقد كمال أبو ديب الذي عارض الكاتب الدكتور غاريت على تصميماته فيما يخص الأدب والفن والبناء الأدبي الشرقي وتلك كانت جلسة غنية ومثمرة وجادة فتحت أعين معظمنا على نقاط هامة في أدبنا الشرقي وعلى مقارنات محتملة وقد تكون مجدية مع الأدب الغربي .

وبشكل عام فقد كان المؤتمر جيد التنظيم وأنت الأبحاث ذات أهمية تبررها الجهود المبذولة لإعدادها كما أضافت النقاشات الجادة بعداً حيوياً لأعمال المؤتمر ، وهكذا فقد عكس مؤتمر اليرموك ضرورة ملحة لعقد مثل هذه المؤتمرات التي تجمع الاختصاصيين العرب في مجال الآداب الأجنبية من أجل مواصلة أبحاثهم وتبادل خبراتهم وخلق تقاليد أدبية رفيعة في العمل الجامعي العربي .

الدكتورة - بثينة شعبان

# مقابلة مع دورليش بنديكت

إعداد : محمود فلاح

## مع أسرة الآداب الأجنبية

بدعوة من اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري وصل إلى دمشق ، يوم ٣ / ١٠ / ٨٦ ، الشاعر الألماني الديمقراطي دايرليش بنديكت Dyrlich Benedict ، في زيارة استغرقت أسبوعين ، قام خلالها بجولات اطلاعية في عدد من معالم القطر الحضارية والثقافية ، كما رتب له مكتب العلاقات الخارجية في الاتحاد مقابلات مع عدد من الأدباء في القطر ، ومع مسؤولي المؤسسات الثقافية والصحفية .

ولد بنديكت في بلدة نيودورفيل بمقاطعة كاميتز سنة ١٩٥٠ ، وهو أحد الكتاب الشبان الصربيين الذين شكلوا جمعيتهم الخاصة بالأقلية الصربية ( حوالي ١٥ كاتباً ) ضمن رابطة الكتاب في ألمانيا الديمقراطية .

وقد نشر أربعة مجلدات شعرية بلغته الصربية الأم ، وهي « قبل خضراء - ١٩٧٥ » ، و « العين المتعبة - ١٩٧٨ » ، و « نشوات الليل - ١٩٨٠ » ، في الفخ - ١٩٨٦ . وقد ظهرت له مختارات من أشعاره باللغة

الألمانية سنة ١٩٨٠ ، بعنوان ( قُبَل خضراء ) . كما ظهرت له أشعار أخرى في المجلات والصحف الصُربية والألمانية والسوفيتية والبولونية والتشيكوسلوفاكية واليوغسلافية والنمساوية ، وترجم هو نفسه أشعاراً من لغات سلافية عديدة إلى لغته الأم .

لم يقتصر نشاط بنديكت الأدبي على الشعر ، بل تجاوزه إلى كتابة النقد والحواريات وحكايات الرحلات .

في مقر ( مجلة الآداب الأجنبية ) التقت هيئة تحرير المجلة مع الشاعر بنديكت ، حيث دار حوار أجاب فيه عن عدد من الأسئلة ويمكن تلخيص إجاباته على النحو التالي .

إن الكتاب في ألمانيا الديمقراطية يهتمون بأمرين :

- الأول هو الخوف على الإنسانية ، وقد انعكس ذلك في انشغالهم بمسألة السلام العالمي ، لأن العالم يواجه الآن خطر التسلح ، وبالتالي خطر الحرب ، وخطر استهلاك المواد الطبيعية في العالم وبخاصة على حساب البلدان الفقيرة . والتسلح علاقة جدلية ، فعندما يتسلح الآخرون نتسلح نحن ، وهذا يقود إلى سباق التسلح ، وإنفاق كميات هائلة من الموارد بينما هنالك ألاف الناس ، بل ملايين الناس يموتون جوعاً .

٥ - الثاني : هو الاهتمام بالمجتمع الألماني الديمقراطي نفسه .

ويصعب بالنسبة للأمر الأول التعبير عنه شعراً ، ولكن كتاب الرواية القدامى ، أي المتقدمين بالسن ، عبّروا ، في ما كتبوه ، عن أهوال الحرب



الماضية التي عاصروها ، أما الجيل الجديد من الكتاب فيتناول المسائل التي يراها بأسلوب إنساني ، فيظهر الأشياء الجميلة في الحياة ، والأمل الذي يمسك به الإنسان . والكاتبات الجددات يكتبن كثيراً عن المشاكل الاجتماعية في ألمانيا الديمقراطية ، كمشاكل المرأة والمساواة وحقوقها ، لذا نطلق على أدبهن اسم الأدب النسائي ، ومن هؤلاء هيلغا شوبرت وهيلغا كونيكس دور وأنجيلا ستاخوفا الصربية .

وفي الرواية الحديثة يطرح أيضاً موضوع الأخلاقيات في تقدم المجتمع ، وتلعب القرية والمدينة دوراً مهماً في هذا المجال ، ففي القرية يعيش الناس أسرة متحابية ، ولكن هذه الصفة الحيوية والعلاقات الحميمة تفقد في المدن ، إذ أن الإنسان يفقد جزءاً من أخلاقه في المدينة . وهناك عدد من الكتاب الروائيين تناولوا هذا الموضوع ومنهم يوري بوزوا في روايته « صورة الأب » ، ويوري كوخ في روايته « شجرة الكرز » .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

وعن سؤال السيد رئيس التحرير الدكتور حسام الخطيب حول كيفية تلقي الآداب الأجنبية في ألمانيا الديمقراطية وهل عندهم مجلة ( آداب أجنبية ) ماثلة لمجلة ( الآداب الأجنبية ) في سورية ، قال بنديكت .

في ألمانيا الديمقراطية مجلة ( فكر وشكل ) ، ورئيس تحريرها ماكس فالنر شولتز ، وهو نائب رئيس الاتحاد العام للكتاب الألمان الديمقراطيين ، وهي ذات مستوى عال وعلى قسمين : نصفها الأول للآداب الأجنبية والثاني للآداب المحلية .

وخلال الخمس عشرة سنة الماضية كانوا ينقلون هذه الآداب الأجنبية

بكثرة إلى اللغة الألمانية ، وبخاصة تلك التي لا يعرفون شيئاً عنها ، مثل آداب أميركا اللاتينية ومن كتبها ماركيز وارستو كاردينال . كما أصدرنا مجموعة قصصية لكتاب سوريين سنة ١٩٧٨ ثم أعيدت طباعتها سنة ١٩٨٥ . وقد ترجموا أيضاً من الأدب الجزائري ومن الأدب الفلسطيني ، وما ترجم من اللغة العربية يعادل تقريباً ما ترجم عن الهولندية أو الإنكليزية . وقد أصدرنا من الأدب العربي الفلسطيني مجموعة من القصص القصيرة في كتاب منفصل .

أما عن التأثر المتبادل بين كتاب ألمانيا الديمقراطية وكتاب ألمان في دول أخرى خارجها فقال بنديكت :

لقد تأثرنا بهم ، ومن هؤلاء ماكس فريش ودورينمات وولتر غراس وهابنريخ بيل ، وارنست يانديل من النمسا ، وهم مشهورون جداً في ألمانيا الديمقراطية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

واختتم رئيس التحرير هذا اللقاء قائلاً :

ينقل كتابنا ومترجمونا ( للأدب الأجنبية ) ما هو مفيد ونافع ومنع ، ونحن نهتم حالياً بالأدب الأخرى خارج الأدب الانكلو- فرنسي الذي كانت منطقتنا منطقة تأثر به ، ومنها الأدب السوفييتية والألمانية والأميركية اللاتينية والأفريقية والآسيوية ، ولدينا الآن خطط مستقبلية للتعاون مع كتاب ألمانيا الديمقراطية ، وقد بدأنا بنشر بعض إبداعات الأدب الألماني .

وفي الختام نتمنى للجميع استئناف الحوار في مناسبات قادمة .